الفن والمجتمع

تأليف

هربرت ريد

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة أدنبره

ترجمه وعلق عليه

فتح الباب عبد الحليم

مدرس بمعهد التربية للمعلمين

بجامعة ابراهيم

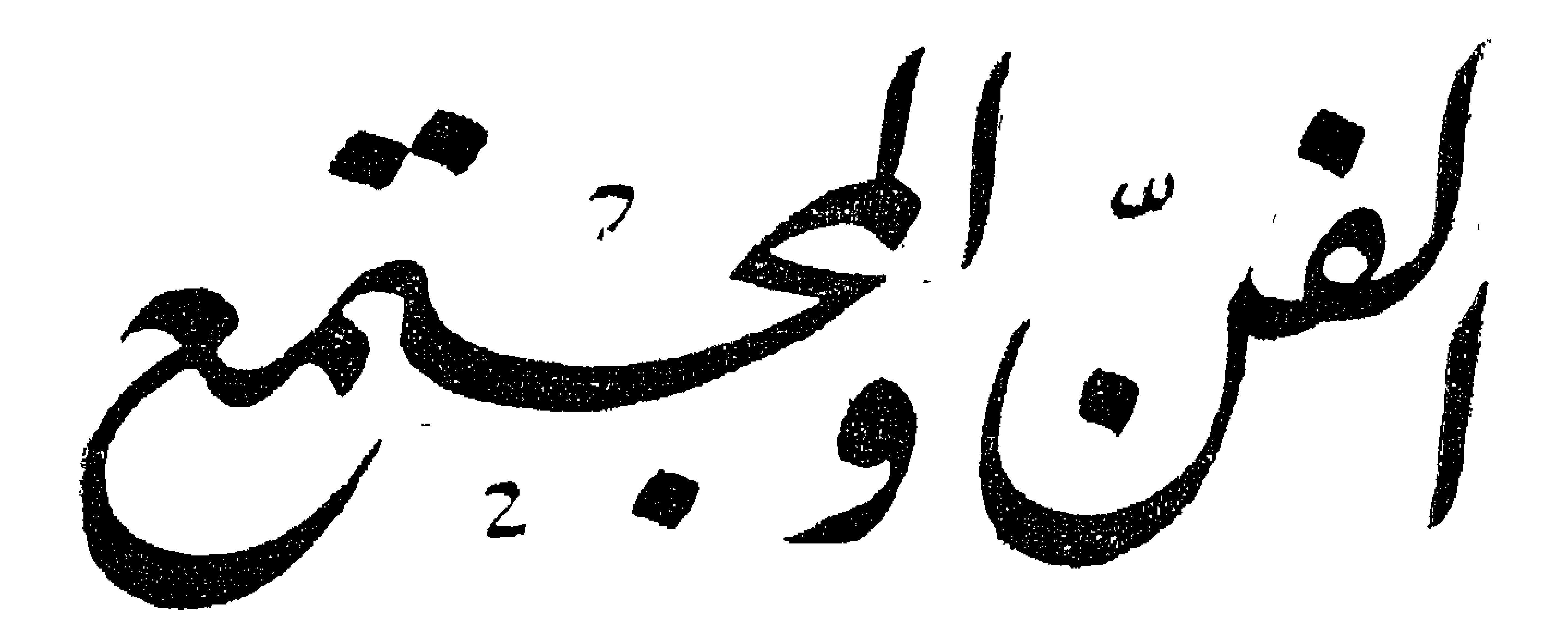
راجعه

محمد يوسف همام

مراقب عام الفنون الجميلة

بوزارة المعارف

مطبعة شباب محمد صلى الله عليه وسلم



تأليف

هربرت ريد

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة أدنبره

ترجمه وعلق عليه

فتح الباب عبد الحليم

مدرس بمعهد التربية للمعلمين

بجامعة إبراهيم

راجعه

محمد يوسف همام

مراقب عام الفنون الجميلة

بوزارة المعارف

مطبعة شباب محمد ﷺ



مقدمة المترجم

الحمد لله رب العالمين ، وبعد

فيبدو لى وأنا أكتب تصديراً لهذا الكتاب « الفن والمجتمع » أنه أول كتاب ينشر باللغه العربية فى موضوع التربية الجمالية عامة والتربية الفنية خاصة ، فكل ماتحويه المكتبة العربية حتى الآن بضع كتب أولية وإن كان ولا بد من الاعتراف لمؤلفيها الفضلاء بفضل السبق فى هذا الميدان ، كما أنه لا بد من الاعتراف كذلك لكتابنا هذا بالشمول للموضوع والبحث العلمى المنتظم .

ولقد كان هذا الكتاب ضمن جائزة تفوق أعطيتها من معهد التربية للمعلمين ولكنى كنت من قبل أقرأ فيه لا سيما وأن شهرة المؤلف لم تدع مهتما بالفنون إلا طرقت أذنه ، وقد دفعنى إلى نقله إلى العربية أمران : الأول أن الكتاب يحوى نقاطا هامة تصحح كثيراً من معلومات فنية خاطئه تتداول على ألسنة البعض وأنا تواق إلى تصحيحها ، خاصة وأنها تتعلق بجوهر العمل الفنى وقد نشأ عنها اتجاه يرمى إلى حصر الأعمال الفنية فى الرسوم العارية أو ما يترتب عنها من ظهور النواحى الجنسية السافرة ، والأمر الثانى أن به هومعلومات جاوز التوفيق فيها المؤلف فجاءت خاطئة ولكن براعة المؤلف فى الأسلوب والصياغة تجعلها تمر دون أن يلحظها كثير من الناس ومن أمثلة ذلك الشىء الأخير أمور تتعلق بنشأة الدين فى المجتمعات الإنسانية ، وقد حرصت أن أعلق عليها فى نفس صفحاتها

حتى يستطيع القارىء أن يقارنها بما كتبت عنها . ولا أنسى أن أشكر فى هذا الموضع أخى الأستاذ حسن صبرى يوسف لمجهوده القيم فى ذلك ، فلقد بين لى بدقة ما أرتكز عليه من أصول علمية فى الفقه الإسلامى والعلوم الاجتماعية فيما يتعلق بهذه التصحيحات .

ويعالج هذا الكتاب الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية تتفاعل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى ، ولقد اعترف المؤلف أن الكتاب بهذا الشكل يحتاج إلى معالجة واسعة النطاق لا يوفيها حقها إلا كتاب فى حجم دوائر المعارف ،ولذلك فقد اقتصر الكتاب على معالجة النواحى الأساسية التى تهم الرجل المثقف وبخاصة الذى يشتغل بمسائل التربية والتعليم . وقد راعيت فى نقله إلى العربية وضوح المعنى وسهولة العبارة والمحافظة بكل دقة على ما يقصد إليه الكاتب ، وقد احتفظت ببعض الكلمات مكتوبة باللغة الإنجليزية إلى جوار العربية رغبة فى تعريف القارىء بشىء من الكلمات الأجنبية التى قد يهتم بها فى بحث مرادفها العربى ، وأرجو أن يجد القارىء فيه غايته وأن يدرك أنه ربما كان هذا الكتاب أول كتاب فى موضوعه ينقل إلى اللغة العربية فى وقت جل ألفاظ هذا الموضوع واصطلاحاته الفنية الفرنجية - إن لم تكن كلها - لم تحظ فيه بشىء من اهتمام رجال اللغة العربية حتى يصبح لها بيننا معنى عربى واضح محدد .

وهناك شىء آخر أشير إليه وهو بعض الألفاظ العربية التى جاءت فى الكتاب مرادفة الألفاظ الإنجليزية المترجمة وتعبر عن مراد المؤلف تعبيراً دقيقا لكنها قد تتضمن اختلافا عن حقيقة معنى اللفظ الإنجليزى أو فى فهم العرب لها ، ومثال ذلك كلمة « الفنون الشكلية » بمعنى (plastic arts) ولقد تداول الناس بمصر هذه الكلمة يقصدون بها فنون الرسم والتصوير والنحت ولعلهم رأوا معنى (plastic) فى معجم اللغة الانجليزية ،

والحق أن الأصل فيها لفظ (plaster) المأخوذ من أصل أغـــريقي معناه يصوغ في قالب ، ومنه اشتقاق « البلاستسين » وهو العجينة المعروفة التي تستعمل في دروس الأشغال اليدوية ، ولذلك فهي بهذا المعنى المتداول في مصر اليوم ، والمعنى الذي قصد إليه المؤلف في الكتاب غير صحيحة ، فاللفظ المتداول العربي والذي كثيرا ما ردده نقاد الفن في الصحف وهو « الفنون الشكلية » فيه خطآن : الأول لغوي وصحته « فنون الأشكال » والثاني أنها لا تشمل حسب معناها الانجليزي الصحيح سوى فنون النحت والفخار والعمارة وما يشبهها ، لأن اللسان الانجليزي يقصد بمعنى الكلمة (Plastic) ما يأتي :

(Plastic = Pertaining or appropriate to, charactaristic of, or produced by medeling or molding)

ثم يردف العلامة ويبستر في موسوعته قائلا : (Plastic is said of sculpture, ceramics, and the kindred arts in distinction from painting and the graphic arts.)

وأما باقي الفنون مثل فن الرسم والتصوير وما يشبههما فيجب ألا تسمى فنون الاشكال ، والأصح أن تسمى « فنون الرسم » والانجليز يسمونها (Graphic arts) بمعنى (Graphic arts = those fine arts as drawing painting, engraving, etc., which pertain to the representa-tion on a flat surface.)

وهذا هو المعنى الذي عرفها به الأستاذ « ويبستر » في موسوعته ، ولذلك ألفت النظر أني استعملت لفظ « الفنون الشكلية » في كتابي بالمعنى الذي يشمل جميع الفنون مع علمي بما فيه من خطأ ، محافظة على كلام المؤلف فليتنبه إليه القارىء ، وليلاحظ ذلك .

ومثال ذلك أيضا كلمة « الوجه الفكري » بمعنى (ideological qspect) فقد يرى البعض أنها تعني وجهة النظر التصورية ، وحاصل ذلك عند من

يعربونها بذلك أن علماء الإسلام يرون « العلم » يشمل التصور والتصديق القطعي ، لأن العلم صفة توجب تمييزاً لا يحتمل النقيض ، ويلزمها التعلق بمعلوم . فإن كان المعلوم ذاتا أو معنى مفردا أو نسبة غير خبرية فهــو التصور . وإن كان نسبة خبرية فهــو التصديق القطعي ، وجميع الأشياء معروضة على العلم ، وهو الميزان لها ، فالمفردات يتصورها والأحكام الصحيحة يصدقها والباطلة يصدق نقيضها . وآخرون يرونها بمعنى الوجه المثالي خالطين بينها وبين كلمة (ideal) ولكني اخترت المعنى الذي ذكرته آنفا « الوجه الفكري » لأن المؤلف نفسه يقصده مقابلا به الوجه الثاني الذي ذكره معه وهو استعمال الفن سداً للحاجات العملية في الحياة « عمل سيارة أو فأس مثلا » ويقصد بالأول استعمال الفن للتعبير عن المثاليات والفلسفات والأفكار والأساطير السائدة في مجتمع ما . ويؤكد هذا أن أصل كلمة (ideology) في المعجم الإنجليزي هو كلمة (idea) ، ويفسره أيضا في مكان آخر من كتاب المؤلف الإشارة إليها بذلك المعنى في المقدمة وفي الفصلين السادس والسابع .

وهناك كلمة كثر استعمالها في الكتاب وهي (dialectical) وقد عربتها بمعنى « جدلي » أو ديالكتيكي » كما اصطلح على ذلك رجال الفلسفة » وسأذكر هاهنا شيئا عنها حتى يتضح المعنى المقصود منها ؛ فقد عني الفيلسوف « كانت (kant) » بها التحليــــل الانتقادي العلمي للمعرفة ، وأما « هيجل » فقد عني بها النهج الفلسفي أو الطريقة الفلسفيـة للتوفيق بين متناقضات الخبرات بتأليفها نسقا أرقى [The philosophic process of reconciling the contradictions of experiences in higher synthesis) ، ولعله يريد بها رفع الإشكالات العارضة فيرتفع ما يبدو كأنه تناقض في الظاهر لأنه يوفق بين المتناقضات حقيقة . ثم استعمل « كارل ماركس » اللفظ ليدل دلالة أخرى قريبة من السابقة مضيفا إليها معنى جديدا

جاء فى كتابنا هذا ، ولزيادة الإيضاح ليرجع القارىء إلى قاموس الفلسفة.

أما مؤلف الكتاب فهو غنى عن التعريف لا فى مصر وحدها بل فى العالم المتمدن من غير مغالاة ، هو الأستاذ « هربرت ريد » ، ولد فى بلدة بمقاطعة « يوركشير » بانجلترا وتخرج فى جامعة ليدز ، ثم اشتغل أستاذاً ومحاضراً للفنون الجميلة وتاريخ الفن بجامعات كثيرة أخص منها بالذكر جامعة أدنبرة ، وكامبريدج ، وليفربول ولندن. وللمؤلف أعمال جليلة فى ميدان الفنون منها كتاب « التربية من خلال الفن » ، « والفن والصناعة » ، « ومعنى الفن » ، « وأطوار الشعر الانجليزى » وغيرها الكثير .

ولا يسعنى فى ختام هذا التصدير إلا أن أتقدم بالشكر لكل من عاوننى فى إخراج هذا الكتاب ، وأخص بالذكر أستاذى الأستاذ يوسف العفيفى عميد المعهد العالى للتربية الفنية ، فهو الباعث الأول لهذا العمل والأستاذ محمد يوسف همام مراقب عام الفنون الجميلة بوزارة المعارف ، فقد كانت مراجعته للكتاب شاملة فكسته حلة قشيبة معنى وتراكيب ، ثم لا أنسى الأستاذ محمد بدران المراقب العام بإدارة الثقافة العامة بوزارة المعارف ، وأستاذى الأستاذ أحمد أحمد يوسف عميد كلية الفنون التطبيقية ثم إخوانى الأساتذة على الخولى ومحمد أبى العينين الخولى واسماعيل الحوشى وأمين عبد المجيد وأمين شريف وكثيراً غيرهم .

ولا يسعنى فى الختام أيضا إلا أن أقرر أنى لا أدعى الوصول إلى الكمال فى إنجاز هذا الكتاب ، فما من عمل إلا وهناك عمل أكمل منه ، وأرجو ممن يجدون به أخطاء أن يغتفروها أولا ، فما أنا إلا إنسان خطاء ثم يعلمونى صوابها ثانيا مشكورين والحمد لله رب العالمين ؟

فتح الباب عبد الحليم

مدرس بمعهد التربية للمعلمين بجامعة ابراهيم

مقدمة الكتاب

لا يوجد بين أنواع النشاط الإنسانى نشاط خالد خلود الفنون الشكلية (plastic arts) ولم يبق من الماضى شىء يساويها قدراً بصفتها مفتاحا لتاريخ المدنية ، فلا نزال منذ آلاف السنين نستق من الأعمال الفنيــة الخــالدة معلوماتنا عن عادات الجنس البشرى ومعتقداته ولم نستعن بالسجلات المكتوبة إلا منذ وقت حديث نسبيا فى تاريخ العالم ، ومع أن هذه البقايا ، بقايا الإحساس والتعبير ، قــد درست بتوسع رغبة فى المعلومات التى تعطينا إياها فقد بقى الكنه الحقيقى للنشاط الفنى ، والذى نسميه الناحية الجمالية (Aesthetic) وهو مصدر نشأة هذه الموضوعات ـ مشكلة نفسية ، وحتى هذا الوقت تحظى الأصول الاجتماعية للفن وكنه الصلات القائمة بين المجتمع والأفراد المسئولين عن ابتكار الأعمال الفنية بشىء غير كثير من الاهتمام . وأقصد أن أخصص هذا الكتاب لهــذه المشكلة الأخيرة .

لا نستطيع معالجة الموضوع بكل فروعه معالجة وافية إلا فى كتاب فى حجم موسوعات دوائر المعــارف ، فربما يكون ضروريا أن نراجع تاريخ الفنون عامة وأن نبين طوراً طوراً كيف نشأ كل طراز وكل طابع عن الأحوال المناخية والاقتصاديه للزمان والمكان ، وكيف أدمجت الفنون بصفتها أسلوبا من أساليب المعرفة والطموح الإنسانيين فى الشكل العام للثقافة السائدة ، ولا شك أن سيضطلع يوما ما بهذا العمل الذى قد يكون فى الحقيقة تفسيراً للتاريخ فى جميع مظاهره الثقافية رجل عبقرى مبرز ، ويجب أن نقصر أنفسنا فى هذا الكتاب على مواضيع أقل شأنا ، وأقصد ـ بناء على ذلك ـ أن نقتصر على استقصاء الكنه العــام

للصلات التي نحسب أنها لا بد قائمة بين شكل المجتمع في أي عصر من العصور وأشكال الفن المعاصر له . ولا يزال هذا الموضوع واسعا اتساعا كافيا ، ويجب أن أضع حوله بعض الحدود الأولية ، فمن المهم - في المحل الأول - أن نميز بين الفن على أنه عامل اقتصادي ، ذلك الفن الذي تتصف به الأشياء التي ينتجها الإنسان سداً للحاجات العملية ، والفن المعبر عن المثاليات والأماني الروحية والأساطير ، وهذا هو الوجه الفكري للفن . وإني أوافق كل الموافقة على هذا الرأي القائل بأن الفن في أوجهه الفكرية المختلفة صدى بشكل ما لطرق الإنتاج الاقتصادي السائدة أيضا ، وتوضيحا لذلك الفارق الذي أراه بين كليهما توضيحا بسيطا أقول : ليس من الضروري أن تكون العوامل التي أدت إلى بناء الكاتدرائيات في القرون الوسطى هي نفس العوامل التي أوحت وحددت الشكل الخاص الذي بنيت عليه هذه الكاتدرائيات ، فقد تشير كل منهما بحق إلى عمليات تطور تتباين كل منها عن الأخرى كل التباين .

ليس المصدر الأساسي للفن إنتاج الأشياء سداً لحاجات عملية ، ولا التعبير عن أفكار دينية أو فلسفية ، لكنه مقدرة الفنان على خلق عالم مركب متماسك ومتناسب في ذاته ، خلق عالم ، لا عالم الحاجات والرغبات العملية ، ولا عالم الأحلام والخيالات ، ولكنه عالم مركب من هذين النقيضين ، فهو عبارة عن تصوير جملة الخبرات في صورة مقنعة مغرية ، وهو لذلك السبب طريقة لتصوير إدراك الفرد لوجه ما من وجوه الحق العالي . والفن هو ما أصبح التقليد الحديث يسميه نشاطا جدليا « ديالكتيكيا » يواجه مسألة واحدة قل هي مسألة العقل بنقيضها وهي مسألة الخيال ، ثم ينشأ منهما وحدة جديدة أو مركبا جديداً وفق فيه بين المتناقضات .

ولقد درس علماء الاجتماع - إلى حد ما - الأنظمة المختلفة التي تظهر بها

المجتمعات والأساليب الفنية التي تتفق معها ، وقد فرضوا على الظاهرة التي يجب أن ندرسها نظاما معيناً ، وأما معالجتي الخاصة للموضوع فستكون معالجة استنتاجية بشكل كبير للغاية ، ويعني هذا أني أبدأ بموضوع أرجو تحقيقه ، هو موضوع عن جوهر الفن ووظيفته في المجتمع ، لأني أعتقد أننا بلغنا نقطة تحول في تطور المدنية الحديثة أصبح فيها الجوهر الحق للفن في خطر من أن يعمى ، وأصبح الفن نفسه مندثراً من جراء سوء استعماله . وليست المسألة على الإطلاق مسألة عدم مبالاة به ، فإن الفن يمكن أن يبقى والناس غير مبالين به ، مثلما يدلل على ذلك تاريخ الفن في انجلترا . ولكنها على العكس من ذلك مسألة دفع الفن دفعاً في مسائل خلقية زائفة . وخلطه وتعميته ـ وهو القدرة الفطرية ـ بطرق التحكم الفكرية المختلفة . وجعله لا دون الآراء السياسية وتابعا لها فحسب ولكن دون المذاهب الفلسفية أيضا ، بيد أن الفن ـ في اعتقادي ـ نشاط قائم بذاته ، وسأثبت ذلك ، يتأثر كسائر نواحي نشاطنا بالملابسات المادية للوجود ، لا ، بل طريق للمعرفة له حقيقته الخاصة وغايته الخاصة أيضا ، له صلات وثيقة بالسياسة والدين وبكل الطرق الأخرى التي تتفاعل مع حظنا الإنساني . ولكنه ـ بصفته طريقا متفاعلا ـ واضح المعالم يساهم بحقه في عملية التكامل التي ندعوها الثقافة أو المدنية .

إن ممارسة الفنون وتذوقها شيء فردي ، لأن الفن يبدأ نشاطا منفرداً . وإنما يصبح ضمن النسيج الإجتماعي بصورة فعلية متى يقدر المجتمع هذه الوحدات من الخبرات الفنية ويتشربها (١) وتمثل الخيوط المكونة لشكل

(١) قارن كتاب (Ruth Benedict: Patlern of Cultures.)
وفيه تقول المؤلفة : إن المجتمع بمعناه الكامل وكما ناقشناه في ذلك =

الثقافة النشاط الفذ ، فوق العادة ، الذى قام به أفراد قلائل مهما كانت درجة شيوعية هذا الشكل أو اشتراكيته ، وستتوقف قيمة هذا الشكل على الرقة التى تكيف بها العلاقة بين المجتمع والفنان ، فالفن - كما سنرى بعد - قوة غرزية فى جوهره ، والغرائز قابلة للارتداد فى صدفة اللاشعور إذا ما عولجت بقسوة تزيد على الحد ، ونحن نبـــدأ بالتسليم بأن الفن لا يزدهر إلا فى جو موات من الرحابة الاجتماعية والطموح الثقافى ، ولكنه ليس شيئا يمكن أن يفرض على الثقافة شهادة لها بالعلو والوقار ، وإنما هو بحق شبيه بشرارة كهربائية تظهر فى اللحظة المناسبة بين قطبين متقابلين : أحدهما الفرد والثانى المجتمع ، وتعبير الفرد فى هذه الحالة رمز أو قصة مشروعان من الناحية الاجتماعية .

وسأبدأ بدراسة وظيفة الفن فى المجتمع البدائى ، ثم أنتقل منه إلى المجتمعات الأرقى فى نظامها الاجتماعى التى توالى ظهورها فى مجرى التاريخ . وما دامت الضرورة تدفع لمعالجة الموضوع فى حيز محدود فسأقتصر على أنواع من المجتمعات رحبة الجـــوانب ، ولا أحاول تقصى التفاعل المعقد للقوى الموجود فيها ، وسأجتهد فى تحقيق الأخذ والرد بين الفنان وفلسفة العصر الذى يعيش فيه متقبلا فلسفة كل عصر بحالتها الموجودة بها ، وفى وسعنا القول بصفة عامة أن فلسفة العصر داخلة - فى غالب الأحوال -

---

= الكتاب ليس أبداً كيانا ممكنا فصله عن الأفراد الذين يكونونه ، فإن فرداً ما لا يستطيع أن يصل إلى فاتحة ما ينتظر منه فعله بغير ثقافة يأخذ مكانه فيها وعلى عكس ذلك ثبت بعد الفحص والدراسة أن ليس فى حضارة ما (ثقافة) عنصر من عناصرها إلا وهو من عمل فرد من الأفراد .

فى قالب دين العصر أو أساطيره ، ومن الخطر مع ذلك أن نرى ذلك الاندماج المحلى لوجهين من أوجه الثقافة - مثل فنها وأساطيرها - قانوناً عاماً لازماً ، فمع أن هذا الاندماج كان قائماً فى فترات هامة من تاريخ العالم - كما كان الحال فى بلاد الأغريق فى العصر القديم وفى الهند البوزية وفى أوربا فى القرون الوسطى - فإنه لم يكن بأية حال اندماجاً كاملاً كما تدعونا إلى افتراضه البحوث السطحية التى أجريت على مثل هذه العصور . وهناك فى عصور أخرى دليل يمنع التعميم منعاً قاطعاً ، ولو أننى اقتبست الآن رأى أحد علماء الاجتماع البارزين معززاً هذه النتيجة التى وصلت إليها لكان ذلك مما يعطى القارىء الثقة ، ومع ذلك فمن النادر أن يرى علماء الاجتماع الفن ظاهرة مستقلة استقلال أى شىء آخر ، بل يرونه سمة ثقافية ثانوية من سمـــات « الحضارة » ، ولكن دكتورة « رس بنيدكت » تقول : « من الحقائق التاريخية أن كثيراً ما تكون نشأآت فنية عظيمة منفصلة انفصالاً واضحاً عن باعث دينى أو استعمال دينى ، ويجوز أن يبعد الفن عن الدين كل البعد حتى حيث يكون كلاهما فى درجة عظيمة من الرقى ، ثم تشرع الدكتورة تقدم دليلاً على ذلك من المدنيات التى درستها فتقول : « إن الإنتاج الفنى من الخزف وطبع المنسوجات فى مدن الجزء الجنوبى الغربى من الولايات المتحدة يستوجب احترام وتقدير أى فنان من أى ثقافة ، ولكن أطباقهم المقدسة « الطاسات » التى يحملهـــا الكهنة أو توضع فى المذبح رديئة ، وزخارفها غير مهذبة لا نظام لها ، ومن المعروف عن المتاحف أنها تهمل هذه الأشياء الدينية لهـذه المنطقة لضعف مستواها الفـــنى ضعفاً أكثر من المستوى المتعارف عليه . ويقول رجال الهنود الزونيين « يجب أن نضع ضفدعة هناك » يقصدون بذلك أن مقتضيات الدين تقضى على أى حاجة فنية . ولا ينفرد بهذا الفصل بين الفن والدين

سكان هذه المدن فحسب ولكن قبائل جنوب أمريكا وسيبريا ينهجون هذا النهج أيضا وإن كانوا يعللونه بطرق أخرى مختلفة ، وهم لذلك لا يستعملون مهارتهم الفنية فى خدمة الدين . والأفضل بناء على ذلك أن نكشف إلى أى مدى يمكن أن يتداخل الفن والدين تداخلا مشتركا ، وأن نكشف نتائج ذلك التداخل على كل منهما بدلا من الكشف عن مصادر للفن فى موضوع هام من الناحية المحلية وهو الدين كما كان يفعل النقاد القدماء أحيانا » .

إن الدليل الأمريكى الذى تسوقه « دكتورة بنيدكت » يمكن بالطبع تعزيزه بأدلة من تاريخ مجتمعات أكثر رقيا ، فإن القضية العظيمة لتكسير الصور التى كادت تقضى على المسيحية فى القرنين السابع والثامن من الميلاد لتلقى ضوءاً باهراً على هذه المسألة ، وثمة غير المسيحية دليل واضح نجده فى بلاد الفرس وفى أسبانيا يثبت إمكانية وجود الفن منفصلا عن الدين ، والحالة فى أسبانيا هامة بنوع مخصوص لأننا نجد فيها منذ قرون ثقافتين متنافستين : الثقافة الإسلامية والثقافة المسيحية ، أنتجت إحداهما فنا دنيويا عظيما يكاد ينفصل عن الدين تمام الانفصال ، بينما أنتجت الأخرى تحت ظروف اقتصادية ومناخية شبيهة بالأولى فنا دينيا صرفا .

وأظن بناء على ذلك أننا سنحكم بوجود الدليل الكافى للقول بأن للفن « طبيعته الجدلية » فليس الفن ناتجا نتاجا ثانويا عن التطور الاجتماعى لكنه واحد من العناصر الأصلية التى تساهم فى بناء المجتمع . والثقافات - كما تلمح بالقول دكتورة « بنيدكت » - مختلفة متغايرة ، ولا ينتج اختلافها وتغايرها عن السهولة التى ترفض بمقدارها المجتمعات الوجوه المعيشية الممكنة ، أو اجتهادها فيها وتحسينها فحسب ، ولكنه راجع أيضا إلى العملية

المعقدة الدقيقة ، عملية نسج خيوط الثقافة وحبكها معا » ، ولذلك يجوز إذا عزلنا هذه الخيوط التى نسميها الفن أن نفقد وقتئذ منظر الشكل العام للثقافة ، وذلك كما لاحظ فرويد فى حالة مشابهة لهذه أنه إذا عزل الإنسان - رغبة فى البحث والاستقصاء - من كل عملية عقلية أخرى نشاطا نفسيا واحداً كالحلم أو كالفن يساعده ذلك على كشف القوانين التى تحكم هذا النشاط ، وإذا ما أعاده إلى موضعه ثانيا وجب عليه أن يستعد لأن يجد اكتشافاته قد أبهمت واختلطت بغيرها متى تحتك وتتصل بالقوى الأخرى .

تلك الحقيقة هى عذرى فى عدم محاولة عمل دراسه توضيحية بالكيفية التى اتبعها « سبنسر وكمت » ، وإن أحسن ما يمكننا عمله هو أن نختار عصوراً نموذجية ثم نقرر علاقة فن كل عصر منها بباقى السائد من مميزات الثقافة وأماراتها .

سوف لا أزعم سوى دراسة الجزء السطحى من هذا الموضوع الخصب دراسة وافية ، وإنما أريد أصلا أن أبرهن على أهميته ، لأنه موضوع غريب ، وإذا لم تكن أهميته منكرة بالمرة فإنهـا متجاهلة فى أكثر الأحيان . ولقد بين كاتب مشهور هو « مستر هـ . ج . ويلز » الاتجاه الفنى العام فى انجلترا والولايات المتحدة ، إذ قدم هذا « الباتولوجست » فى مجلدين عظيمين الأول « على هامش التاريخ » والثانى « العمل والثروة والسعادة الإنسانية » -واعترف فيهما بأنه سيقدم-دراسة لكل نواحى نشاط الجنس البشرى ، وسنرى أن الفن لم يشغل فيهما مكانا ملحوظا ،فى المجلد الأول - حيث ذكر مصادفة اسم « شكسبير » فى ذيل صفحة فقط - أشار إلى « فنون الأشكال » فى ستة مواضع ، وفى واحد منها بين السبب لإغفاله لها ذلك الإغفال النسبي فقال « ليس الإنتاج الفنى كالكشف

العلمى أو الفكر الفلسفى إنما هو حلية التاريخ ومظهره لا المادة المكونة له» .
ثم راعى بشكل كبير ذكر الفن فى الكتاب الثانى فى قسم ثانوى من أحد فصوله ، وخصص له خمس صفحات ، وذكره مع الرياضة البدنية على أنهما منفذ للنشاط الإنسانى الزائد ، ذلك النشاط الذى يستطيع الإنسان أن يدخره من الحروب ومن التجارة ومن العلوم ومن النواحى العملية الأخرى ليصرف فى هذه الوجوه العديمة المنفعة لكنها مسلية ولا شك ، وهى التصوير والنحت والشعر والموسيقى والرقص والكريكت وكرة القدم وأشكال الرياضة العقلية أو البدنية الأخرى .

ليست هذه وجهة نظر أصيلة جديدة فقد عززها من قبل بشىء من الجد عالم اجتماعى هو « كارل جروس » ، ولكن مستر « ويلز » اقتبسها ولاشك عن أستاذه « هربرت سبنسر » ، ومهما جاز أن يضفى عليها لتبدو علمية فوجهة النظر هذه عن الفن نتاج أصيل من منتجات ضيق الفكر ، ولا يحتمل أن يكون لها انتشار واسع إلا فى مجتمع أنجلو سكسون ، فقد جعلتنا قرون عديدة من التعصب الخلق الذميم ، والعجرفة العلمية الناتجة عن التزمت والتدقيق الدينيين نافرين من الفن بخاصة متهيبين منه ، وسيؤدى كتابنا هذا الغاية الموضوع من أجلها إذا ما تقبله القارىء على أنه حرب حقيقية نفاذة ضد هذا الخزى ، خزينا الفكرى ، وهو أحط خزى فكرى .

كان من الواجب خيراً من ذلك كله أن يعتبر الفن أثبت طريقة للتعبير اهتدى إليها الجنس البشرى ، وبهذا المعنى السالف دعا الإنسان للفن منذ مطلع فجر المدنية ، فإن الإنسان يصنع فى كل العهود أشياء يستعملها لمنفعته ويقوم بآلاف الأعمال التى أوجدتها مكافحته رغبة فى البقاء ، وهو يكافح بلا انقطاع فى سبيل القوة والفراغ والسعادة المادية ، ويبتكر اللغات

والرموز ، ويشيد صرحا عاليا للتعليم لم يستفد معينه واختراعه ، ولكنه يحس على مر العصور وفى كل طور من أطوار المدنية بعدم كفاية ما نسميه الاتجاه العلمى ، لأن العقل الذى ينشئه عن مكره المحكم المنمق لا يستطيع إلا أن يعالج بنجاح الحقائق المادية ، تلك الحقائق المادية التى يوجد فيما وراثها جانب كامل من الدنيا لا يتيسر مناله إلا للغريزة والعاطفة . والفن يهدف دائما إلى تنمية هذه الطرق للفهم ، تلك الطرق الأكثر غموضا ، ولسنا نقرب أبدأ من فهم الجنس البشرى وتاريخه حتى نؤمن بأهمية المعرفة التى ينطق بها الفن ونؤمن بسموها بحق ، وفى وسعنا أن نتجاسر فننادى لهذه المعرفة بالسمو لأنه فى الوقت الذى ثبت فيه أن لا شىء فإن مؤقت فناء ذلك الشىء الذى يسرنا أن نسميه حقيقة علمية وفناء الفلسفة القائمة عليها ، فإن الفن مهما اختلفت صوره - على عكس ذلك - عالمى خالد فى أى مكان .

لا نستطيع إذا اتخذنا فكرة كهذه عن الفن أن نعتبر وظيفة الفنان مجرد إنتاج أشياء تدخل ضمن المجال الاقتصادى ، أو بعبارة أخرى نقول : ليست وظيفة الفنان إقامة المبانى وصنع الأثاث أو أدوات المطبخ وأشياء أخرى أقل أو أكثر نفعا ، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير ، وهو لغة قد تستفيد بهذه الأشياء النفعية السابقة الذكر وتستعملها بالقدر الذى تستفيد به اللغة نفسها بالحبر والورق وماكينات الطباعة لتؤدى إلينا معنى ، ولا أقصد بالمعنى مجرد رسالة ، لأن الفن يحاول فى كل أعماله الأساسية أن ينقل إلينا شيئا ما عن العالم أو عن الإنسان أو عن الفنان نفسه . إن الفن طريقة للمعرفة ، وعالم الفن نظام للمعرفة ذو قيمة بالنسبة للانسان تضارع قيمة عالم الفلسفة أو العلوم ، والحق أننا لا نبدأ فى تقدير أهمية الفن فى تاريخ البشر إلا عندما نرى بكل وضوح الفن بصفته طريقا للمعرفة مساويا للطرق الأخرى التى يتوصل بها الإنسان لفهم ما يحيط به ، بل ممتازاً عنها .

الفصل الأول

الفن والسحر

لا يتسنى فى مجال الفن انتاج بعض أشكاله الهامة إلا فى مراحل أولية من تطوره . (كارل ماركس : نقد الاقتصاد السياسى)
Critique of Political Economy

سأستعمل كلمة بدائى لمعنى ربما يكون فى دائرة أوسع مما هو متوقع ، فأسمى بها مرحلة من التطور ، لا مكانا أو زمانا معينا ، ولا صنفا بذاته من الناس ، ولا أضمنها على هذا الاعتبار السالف فن العناصر البدائية الموجودة فى نواح مختلفة من العالم فى وقتنا هذا فحسب ، بل فن الجنس البشرى بصفة عامة عند ما كان ذلك الفن فى مرحلة نمو أولية فى عصور ما قبل التاريخ ، وإنا لواجدون أيضا بعضا من أوجه الشبه الواضحة بين هذه الفنون السابقة وفن جنس بدائى أكثر منها صلة بنا ، وأقصد به فن أطفالنا الذين يبدو لى أنهم يلخصون فى أعمارهم المبكرة نمو الفن فى طفولة الجنس البشرى .

وإن معاينة عامة لهذه الأنواع كلها من الفنون البدائية لتكشف عن كثير من أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بينها ، والبارز فى هذه المعاينة أن لهذا الاختلاف أو التشابه علاقة طفيفة أو معدومة بالزمان والمكان، لأننا نجد نفس المميزات البارزة موجودة فى كل منها وقد فصلت بينها جميعا أحقاب من الزمن طويلة من غير أى اتصال واضح بينها ، ويتكرر

ظهور هذه المميزات لا فى الأزمنة المختلفة فحسب ، بل فى الأمكنة البعيدة أيضا .

ولكن قبل أن نبحث فى أهمية هذه الحقائق السالفة يجب أن ندرس أولا نقدا عاما إن ثبتت صحته استحال علينا أن نستخلص شيئا من مدلول الفن البدائى .

معنى تصاوير المغارات ومدلولها

لقد اقترح البعض أن ليس لنا من حق فى التفريق بين النشاط النفعى للرجل البدائى ونشاطه الفنى ، وممن اقترحوا ذلك الأستاذ كاميل شيوار ، وقد قيل إن الرجل البدائى يؤدى كل عمل يقوم به لغرض ما ، صارفا النظر كل الصرف عما يسرنا أن نسميه صفات جمالية ، وحتى إذا لم نستطع إدراك المنفعة التى يبتغيها من وراء شىء ما ، وفرضنا بحسن نية أنه صنع لذاته ، لجمال لونه أو شكله ، كان ذلك بمجرد جهل منا ، فاننا نستطيع بمزيد من العلم أن نتبين غرضا نفعيا ، أو اجتماعيا ، أو سحريا ، أو دينيا محضا وراء أى عمل يؤديه الرجل البدائى . والمسألة دقيقة نوعا ، إذ لا ينكر أحد أن وجود الصفات الفنية فى شىء صنع لغرض عملى بحت يستلزم وجود القدرات الفنية ، ولذلك فان المسألة هى أن نبحث هل معرفة الصفات الفنية فى شىء ما فكرة فى « العقل البدائى » مستقلة عن معرفة الغاية النفعية منه ؟؟ حقا ، إن الفصل بين القيمتين « المنفعة والجمال » عندنا نحن سهل نسبيا ، مع أنه لايزال من السهل أن نجد عقولا بدائية بيننا ، لا تعلق على العمل الفنى إلا بقولها : « لا أستطيع أن أرى له نفعا »

وقد أوجد الكشف عن وجود ما نسلم بأنه قدرة فنية راقية النوع عند رجل عصر ما قبل التاريخ مشكلة هامة لعلماء الانسان ، وكذلك لعلماء

الاجتماع بوجه عام ، والحق أنه عند ما اكتشفت أول التصاوير الكهفية التي من العصر الحجري القديم ، في اسبانيا سنة ١٨٨٠ ، شك العلماء من غرورهم في صحتها وأصالتها ، وبالفعل أهملتها الأوساط العلمية على أنها أشياء زائفة ، ولم يعد العلماء إلى دراسة هذه المكتشفات القديمة وقبولها إلا عند ما اكتشفت في فرنسا سنة ١٨٩٥ - ١٨٩٧ تصاوير الصخور التي تشابهها من حيث الأسلوب ، وذلك في ظروف جعلت من المستحيل الشك في حقيقتها « وإصالتها » .

منذ ذلك الحين اختلفت الآراء في تفسير معنى هذه التصاوير الصخرية أو الكهفية ومدلولاتها (١) فالرأي العام يجمع على أن للتصاوير التي تكاد تكون كلها لحيوانات معنى سحريا ، ويفترض العلماء أن الرجل البدائي اعتقد أنه بعمل صورة لحيوان ما أصبح ذا سلطان عليه ، وكان بذلك ناجحا في اقتناصه لطعامه ، ويقولون بناء على ذلك إن الفن البدائي إن لم يكن ذا قيمة عملية « نفعية » فهو لا شيء ، ومع أن هذه النظرية يمكن تعزيزها بدليل من أعمال الناس البدائيين الموجودين في وقتنا الحاضر ، إلا أن في طريق قبولها بدون تدعيم عقبات خاصة ، كما بين ذلك الأستاذ ليفي بريل .(٢)

إن هؤلاء البدائيين من أهالي تسمانيا واستراليا ، الذين يجوز أن نفترض أنهم قريبون في طابعهم من رجل العصر الحجري القديم ، يشتغلون بالرسوم الصخرية أيضا ، وقد ثبت بدون أي شك أنها تلعب

---

(١) ويوجد ملخص جيد لهذا البحث برمته في كتاب العصر الحجري القديم "The Old Stone Age" قدمه مستر "M. C. Burkitt" (كامبردج سنة ١٩٣٧) الفصل ١٢ .

2 - La Mytholgie Primitive. Paris 1935 P. 145.

عندهم دورا فى طقوس الاخصاب (١) فهى تجدد ، وتنقح عند بدء فصل الأمطار لتؤكد خصب التكاثر الحيوانى ، والنباتى ، بل ولتؤكد تكاثر الكائنات الانسانية أيضا ، ولكننا إذا نظرنا إليها من الناحية الجمالية لتقديرها على هذا الأساس نجد فرقا كبيرا بين هذه التصاوير المختصرة ، بل الركيكة التى ينتجها أهالى استراليا وميناليزيا وصور العصر الحجرى القديم المصقولة ، الشبيهة بنظائرها فى الحياة ، ولذا يكون فى وسعنا أن نقول إن الأولى كافية تمام الكفاية بوصفها رموزا للطقوس الدينية ، ولكن الأخيرة تتجاوز تلك الكفاية ، فهى توحى بقيم أخرى . .
نعم يجب علينا كما أشار « الأستاذ بريل » ألا نفرض أن لدى رجل ماقبل التاريخ نفس اتجاهنا العقلى « أى فكرتنا » عن الحيوانات ، وذلك بطريق الحكم على أعماله كما نحكم على أعمال الأقوام البدائيين المعاصرين ، فلا تركيب جسم الحيوان وقوته العضلية ، ولا أية خاصة من خواصه الظاهرية تؤثر فيه بمقدار ما تؤثر فيه قواه الخفية الغامضة ، ولكن يجب أن يسأل المرء ثانيا : ولم إذن صور الرجل البدائى - فى العصر الحجرى - مظهر الحيوانات الخارجى بهذه الحيوية وكما هى فى الواقع ؟

نحن فى الحقيقة لا نهتم اهتماما كبيرا من وجهة نظرنا الحالية بالسبب ذاته الذى أدى بالرجل البدائى إلى تصوير هذه الحيوانات . . ولكن شيئا آخر يجب علينا أن نفصل فيه وهو : هل هذا الاتجاه العقلى الذى نتكلم عنه يؤثر على القيمة الجمالية للصور أم لا ؟ أو لنعالج المسألة بطريقة مباشرة لا تبررها المرحلة الحالية من بحثنا ، فيكون السؤال : هل الفن الذى يرمز للأفكار العقلية أرقى أو أقل قيمة من الفن الذى يصور

---

1 - Cf. A. P. Elkin ; The Secret Life of the Australian Aborigines, Oceania III. - 1932.

الأشياء الحية أو المظاهر الطبيعية تصويرا مباشرا؟ وربما كان علينا أن نقرر بطبيعة الحال أن الصنفين من الفن لا تمكن المفاضلة بينهما ، ولكننا سوف نتجنب شيئا كثيرا من الخلط الشائع إذا قلنا بصراحة إن نوعا من الاتجاه العقلى يستلزم نوعا من الفن ، ونوعا آخر من الاتجاه العقلى يستلزم نوعا آخر من الفن ، يختلف عن النوع الأول .

وهناك قيد آخر لا بد من ذكره : كنت قد تكلمت على تصاوير الفن الحجرى القديم على أنها صور تمثل أشياء حية أو مظاهر طبيعية ، ولكن يجب أن يكون مفهوما أن فيها إلى جانب الواقعية الفوتوغرافية شيئا آخر ، فالحق أن هذه الصور قد أختيرت أحسن اختيار لتكون طرازا للشىء المصور ، وهى مملوءة حيوية بدرجة لا نشك معها أن من أنتجها سر سرورا خالصا فى حالة إنتاج هذا العمل ، وقد حاول البعض تفسير هذا الكمال بأنه جاء كله نتيجة لرغبة رجل الكهف فى أن يجعل صوره سحرية التأثير (Par le désir d'obtenir l'efficacité) كما عبر بذلك « مسيو سكيور » ، وإنى أعتقد أن هذا الناقد قد زلق فى التعبير عن قضيته وخسرها حينما استعمل كلمة رغبة . إن الرجل البدائى تدفعه رغبة فى نفسه إلى التصوير تصويرا مؤثرا ، ويرغب فى أن يجعل صورة أعمق أثرا من صورة أخرى ، ومعنى ذلك أنه يميز بين رسم وآخر ، ولكن هذا التمييز غير مبنى بالتأكيد على النتائج السحرية الناشئة عنه ، والوهم كل الوهم أن نتخيل أن الفنان وصل إلى ذلك الطابع الجميل (Stylistic mannerism) الذى تميزت به صور التميرا (١) بطريق المحاولة والخطأ ، وقول

---

(١) المرجع نفسه ص ٢١٠ وفيه يقول «لم تكن الأشخاص المتنوعة برسوم فنانين عابرين ، ولكن كانت كلها من انتاج فنانين محترفين رسموها لبعض الأغراض الطقوسية ، ولا بد أنه كانت توجد مدارس حقة تعلم طرق الرسم والتصوير».

مستر « بوركت » كانت فى ذلك العصر الغابر مدارس بالمعنى المعروف بيننا تعلم فيها الطرق الخاصة بالتصوير والرسم ، فرض أكثر وجاهة من سابقه ، غير أن الشيء الوحيد الذى أحب أن أقوله فى هذا الطور هو أن هذه الصور تبدى سلما من القيم ، وأن هذه القيم ليست قيم تسجيل المظهر الحقيقى الواقعى ، ولكنها قيم الحيوية ، والنضارة ، والقوة المثيرة للانفعال وهى الصفات الجمالية بعينها .

عند ما نسلم بكنه جمال فن العصر الحجرى القديم يبقى تأويل هذا الفن ، كما ذكرت سابقا موضع جدال ، وعلماء الانسان فى ذلك فريقان : فريق لا يعترف لرجل العصر الحجرى بأية درجة من درجات الرقى العقلى هذه التى ينطوى عليها نظام السحر ، وهم لذلك يرون أن هذه الرسوم الكهفية لا هدف من ورائها ، وإنها نتاج الفراغ الاجبارى فى حياة الصيادين ، ويعللون ما فى رسوم هذه الحيوانات من حيوية ، وقيم جمالية بقوة وضوح صورها التى ملأت ولا بد عقول البدائيين الذين تتوقف حياتهم على صيدهم ، أما الفريق الثانى فإنه يقرأ معنى سحريا فى كل خط يمكن أن يجده فى ممرات الكهوف المظلمة ، وأما أنا فأتخذ لنفسى رأيا وسطا ، فأقول إن المعنى السحرى لبعض الرسوم لا يرتقى إليه شك ، ولكن ليس هناك من سبب يدفعنا للقول بأن لكل رسم هذا النوع من المعنى ، فقد كان الرجل البدائى إنسانا ، ولا بد وأنه قد تمتع بالنشاط الابداعى الذى وهبه الله إياه ، ومارسه لذاته ، أو بعبارة أخرى أقول : « نشأ الفن مستقلا عن السحر ، له منابعه الخاصة ، ثم أصبح بمرور الزمن فقط ذا صلة بالأعمال السحرية ، وهذه الخلاصة يسندها دليل كبير »

أصول الفن ومصادره

من الصعب أن تجد كلمة فى اللغة الانجليزية تفى بوصف أقدم طرائق

من الفن البدائى ، فإنه فن الأحاسيس ، فن يغتبط بالنشاط ، ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأساسية ، أو ما نسميها العوامل المميزة له عن غيره . إن فنا كهذا لهو فن عضوى ، حيوى ، حسى ، ويضاده فى الأسلوب الفن المجرد ، الذى لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية ، بل يميل إلى مسخهـا إرضاء لدافع آخر ، قد يكون دافعا دينيا ، أو رمزيا أو عقليا ، وقد يكون دافعا لا شعوريا فقط ، وبين كلا الأسلوبين الفنيين وجه شبه وهو تلك الخاصية التى نسميها الشكل (form) لأننا لا نستطيع أن نميز الفن عن غيره من طرق التعبير الأخرى إلا بشكله فقط (١).

طبعى أن فن العصر الحجرى قد مر بعملية تطور تمثل فيها التصاوير الكهفية فى التميرا ذروتها العليا(٢) ، ولكن أى محاولة منا لاستعادة نشأة تلك العملية السالفة التى انتهت بهذا الفن إلى هذه القمة تنطوى على جانب كبير من الخطورة ، لأننا يجب أن نتذكر أننا نتناول فترة مضى عليها ما بين عشرة آلاف سنة أو عشرين ألفا من السنين ، وأن أى فن مسجل على مادة من المواد قصيرة العمر سريعة الفناء مثل الخشب أو الطين لا بد قد بلى ، وما بقيت رسـوم الكهوف وتصاويرها المحفورة إلا بسبب الوقاية الاستثنائية البالغة التى أحاطت بها ضد عوادى الدهر ، ولكننا بالرغم من صحة ذلك إذا استعنا - إلى حد ما - بملاحظاتنا عن نمو القدرة

---

(١) رغبة فى مناقشة موضوع هذا التباين مناقشـة أكثر إسهابا « أنظر كتاب الفن الآن (Art Now) الفصل الرابع »

(٢) بوركت « نفس المرجع ص ١٨٦ - ١٩٤ ويبين فيه تعاقبا زمنيا لأربعة أطوار أساسه خطة فنية وشاهد آخر وله علاقة بثقافات مختلفة ، وتلحق صور « الالتميرا » فيه بالطور الذى يجب أن يؤرخ بقرب غاية العهود الماجدالينية .

الفنية عند الأطفال كان فى مقدورنا أن نستعيد فى أذهاننا الطريقة التى تطور بها الفن فى العصور البدائية ، فاذا أعطيت طفلا ورقة وقلما - بمجرد ما يكون هذا الطفل قادرا على إمساك هذه الأشياء وعمره حوالى العام الواحد تقريبا - ورأيت كيف يستخدم الورق والقلم استخداما عشوائيا لاحظت فى بادىء الأمر أنه يرسم فقط خطوطا تخبطية ، وتخطيطات مبعثرة « شخبطة » ثم يصير بعدها مهتما بالحركة كل ما سجل القلم على الورق آثارها ، أما الطور التالى من ذلك النمو فيمثله رسم الطفل - وهو يحرك يده حركة اهتزازية كالبندول - تموجات منظومة « أى شخبطة منظومة » تتكون من خطوط ودوائر ، تصير تدريجيا أكثر تداخلا وأشد تعقيدا ، حتى يصبح رسمه تيها من الخطوط ، وبعد ذلك يلاحظ الطفل بغتة فى هذا التيه أشكالا لم يكن يتوقعها ، فيلاحظ مثلا فى أماكن مختلفة من رسمه دائرة وخطا أو خطين لها فى نظره شبه صحيح بأمه ، وخطوطا أخرى تتقاطع فتكون سقفا ولا تحتاج إلى خطا أو خطين حتى تصير منزلا ، وهكذا وقد ابتكر الطفل صورة شىء بطريق الصدفة ، فيولد هذا فيه رغبة أو حاجة لترديد انتصاره ، وفوزه فيرسم باعتناء وقصد مارسمه سابقا صدفة وارتجالا .(١)

هل نستطيع أن نتعقب تطورا مماثلا لهذا فى فن رجل ماقبل التاريخ؟ أنا أعتقد أنه فى مقدورنا ، ففى قرقاس فى منطقة البرانس (Gargas-Pyrenees) علامات معرقة بالألوان عملها رجل الكهف بأصبعه على سطح الكهف الطينى ، علامات لعله قام بها من غير قصد حينما كان يزحف داخل

---

(١) فى كتاب (Edncation through Art) ص ١٢١ قدمت دليلا يفترض أن ذلك النمو التطورى غير عام بين الأطفال ، فان قلة منهم تبتدىء بعمل محاولة مقصودة لتمثيل الشىء .

الكهف (١) ، وترى فى نفس الكهف رسوم أخرى لحيوانات رسمها عن قصد وبنفس الطريقة أيضا بواسطة الأصبع على سطح الطين الرطبـة ، وكذلك نجد مثلها فى كهف بجهة لاكوتيلد القديسة ايزابل بالقرب من سانتندر (La Clotilde de Santa Isabel) ونجدها فى « التميرا » أيضا.

وواضح كل الوضوح فى بعض هذه الأمثلة أن الأشكال التصويرية تبدو كما لو كانت تبزغ صدفة من كتلة الخطوط التى تنتج بطريق التجريح ، ورجل الكهف قادر بمساعدة الصور الجلية لهذه الأشياء (*) التى تبنى مخيلته أن يحسن هذه الأشكال المجرحة حتى يخرج صورة فنية مضبوطة بمعنى أنها مطابقة للصورة التى انطبعت فى عقله عن الشىء أكثر من مطابقتها لملاحظته البصرية له ، والعقل بمعنى العين اللاشعورية كثيرا ما يكون أحد بصرا وأعمق أثرا من العين الشعورية المجردة .

وتوجد سمة أخرى فى رسوم الكهوف ، فى العصر الحجرى ، تفصح عن هذه المسألة المتعلقة بالأصل الصدفى (٢) للفن ، فقد رسمت كثير من الحيوانات حول بروزات أو نتوءات طبعية فى الصخر ، تعطيها بروزا شكليا عند اكتمالها ، ويبدو كأن الحيوان أوحى به أولا إلى رجـل الكهف تركيب سطح الحجر أو تهيئته ، وأن الرجل البدائى نمى هـذا الإيحاء بعد ذلك حتى وصل به إلى صورة قريبة جدا من الصور المرسومة فى ذهنه للحيوان ، وتؤيد البقايا القليلة التى وجدت من النحت الكامل الدور الذى لعبه الإيحاء فى خلق الفن .

---

(١) الرأى الذى يقوم أحيانا على أن تلك العلامات إنما رسمت تقليدا للخربشة التى تفعلها الدببة يبدو غير معقول نوعا ومع ذلك فالخربشة التى عملتها الدببة فعلا موجودة .

(*) صور الأشياء التى ظهرت أشكالها التصويرية من جملة الخطوط المحفورة

(٢) نسبة إلى صدفة . أى وليد الصدفة .

وحينئذ لا بد وأن تأتى الخطوات التالية فى الطريق لتتم مطابقة الشىء المرسوم لشكله الواقعى ، فبكشف الفنان الكهفى للخطوط تظهر الأشياء وترمز لها ، ولإمكانية زيادة الإحساس بواقعية الرسوم بواسطة الانتفاع بأرضية مواتية يشتغل عليها ، حاول بعد ذلك ، كما حاول الطفل ، أن يظهر الامتلاء أو الاستدارة باستعمال الخطوط ، فكشف على سبيل المثال أن الخطوط التى يحفرها متجهة من الخط الخارجى للشكل إلى داخله توحى بالاستدارة بسرعة ، ثم انتقل من الاستفادة بهذه الخطوط الآنفة الذكر لاستعمال مساحات الألوان وسطوحها ، ثم أصبحت كل الوسائل التى يستعملها الرجل المتمدين تحت أمره عند ما عرف أخيرا أن النتيجة يمكن أن تتحسن باستعمال لونين أو أكثر معا ، وبالاستفادة بتدريج هذه الألوان .

فاذا ماجاز قبولنا لهذا التفسير لتطور الفن فى طوره الأول وطفولته . فاجأتنا ولا بد حقيقة ذات دلالة غريبة ، إذ من الطبعى أن يتوقع الإنسان أن الرجل الأول — مثله فى ذلك مثل الطفل — حاول أول ما حاول أن يصور الشىء كما يراه فى كامل حياته الطبعية أو بمظهره الواقعى ، ولما كنا نرى الأشياء على اعتبار أنها نسق ، ولون ، وضوء ، وظل ، فإن أقرب تصوير للأشياء أو أوضحه لا بد وأن يبرز هذه الصفات ، ولذلك كان من الغريب أن نلاحظ أن الطفل ورجل الكهف بدءا بالتجريد من الواقع ، وعمل خط مجمل للشىء مصور له حق التصوير ، فهما يرسمان صورة الشىء لا نسخة منه .

الفن باعتباره موهبة فردية

تنحو كل مميزات فن العصر الحجرى القديم هذه إلى إثبات أن الفن

نفسه ناتج عن موهبة فردية رغم المنافع التى قصد إليها الرجل البدائى من الفن ، والتى يجوز أن تكون منافع اجتماعية أو عملية ، ويجب أن نستبعد أى فكرة تقول إن الرسوم نتجت بالصدفة عن وقت فراغ اضطرارى عند قبيلة من الصيادين ، أو أنها أشياء عملية جاءت فى طريق إخراج الطقوس السحرية ، دون أن يدفعنا هذا بعيداحتى نفترض مع مسيو بوركته وجود مدارس حقيقية اكتسب فيها الفنانون البدائيون مهاراتهم فى طريقة التصوير . ولا شك أن الرسوم كانت مرتبطة بهذه الأنواع من النشاط ولكن وجود أفراد قلائل ذوى حساسية فذة ومهارة فى التعبير كان هو الشرط الذى لا بد أن يسبق وجوده انتاجها (١) .

وهنا يمكن أن ندون الدليل على ذلك من علم الانسان الحديث ، وهو يشير إلى نفس الخلاصة ، فعلى سبيل المثال يقرر دكتور سيلجمان أن التعبير الفنى فى حفر الخشب يصل فى كل غينيا الجديدة ، إحدى جزائر ميناليزيا ، إلى ذروته ، وأن فى كل مجتمع هنالك واحدا على الأقل اختصاصيا فى هذا الفن ، وهؤلاء الاختصاصيون صناع بالوراثة ، تعلموا صنعتهم هـذه عن آبائهم أو أخوالهم ، وهم بدورهم يتخذون أبناءهم أو أبناء أخواتهم تلامذة ، ويولى هؤلاء الصناع اهتماما خاصا ، ويطعمون على نفقة هؤلاء الذين يستعملونهم ، وليس هناك من شك أن قرناءهم يقدرون أعمالهم ،

---

(١) قارن قول الأستاذ بولدوين سبنسر (Native Tribes of the Northern Territory of Australia) طبعة لندن سنة ١٩١٤ ص ٤٣٢ وفيه ما يأتى : ـ يصادف الانسان رسومات ممتازة رسمت على أحجار وقشور أشجار عند قبائل « كاكادو وجيمبيو وايويدجى » أو غيرها من القبائل حيث نجد تفاوتا كبيرا فى مقدرة الرجال فى هذه الناحية فبعضهم يكون أكثر من غيره إجادة . أنظر أيضا نهاية ص ٣٧ .

ويشتغل كثير من هؤلاء القرناء بالحفر أيضا ، لكن أعمالهم مع ذلك أقل قيمة بصفة عامة من أعمال الاختصاصيين .(١)

وكذلك تقرر «مرجريت ميد» أن صانعات السلال من قبيلة «المنادجمر» (Mundugumor) في غينيا الجديدة هن النساء اللاتي ولدن والحبل السرى ملفوف حول حناجرهن ، وأما الذكور المولودون على تلك الحال فيعتقد أهل هذه القبيلة أنه قد قدر عليهم أن يشتغلوا فنانين ، ليواصلوا تقاليد فن « ماندوجمر » العريقة الدقيقة وهى حفر بارز على الدروع الخشبية الطويلة ، وصور الحيوانات - فى أسلوب متفق عليه - المحفورة حفرا غائرا على الحراب ، وتصميمات دقيقة مرسومة على المثلثات الكبيرة من قشور الشجر التى ترفع فى أعياد « يام » ، وهم وحدهم الذين يستطيعون نحت الأشخاص الخشبية التى تثبت بنهايات المزامير المقدسة ، ومجسمات أرواح التماسيح النهرية . وما هؤلاء الرجال والنساء الذين ولدوا لهذه الفنون والمهن فى حاجة إلى ممارستها إلا برغبة منهم فى ذلك ، ولكن لا يستطيع أحد ممن تنقصهم علامة الهبة - أى علامة الفن السالف ذكرها - أن يأمل فى أن يكون أكثر من أغبى صبى.(٢) إن ربط حادث ذاتى عرفى كهذا - الولادة بحبل السرة ملفوفا حول الرقبة - بموهبة خاصة ، مهما كان الربط على غير أساس علمى ، اعتراف بوجود اختلاف فردى فى القدرات الفنية ، وهكذا يعترف الأهالى بهذه الحقيقة الطبيعية ، ويرغبون فى إعطائها أهمية حقة فى التنظيم الاجتماعى ، أو فى النظام الثقافى ، ولا يضيرنا نحن من وجهة نظرنا الحالية إلا قليلا أنهم استعملوا طريقة غير معقولة بالمرة لبلوغ هذه الغاية .

---

1 - The Melanesians of British Guinea, by C. G. Seligmann M.D. Cambridge - 1910, P. 36.

2 - Sex and Temperament in Three Primitive Societies. London, 1935 p. 172.

السحر البدائي

نعلم عن الطقوس الحقيقية التي مارسها رجل العصر الحجري القديم شيئا قليلا جدا ، بل لا نعلم شيئا عنها ، فلا نتمكن بذلك من ذكر حقيقة الصلة بين الفن والسحر في ذلك العصر السحيق ، وسنبحث الموضوع في طور متأخر بحثا أكثر دقة بدراسة أقوام لا يزالون يمارسون السحر ، ونستطيع أن نفرض فقط أن السحر كان في العصر الحجري ، كما هو في المجتمعات البدائية القائمة في هذه الأيام ، عملا قليل الشبه بالدين كما نفهمه الفهم العادي ، ويجوز أن نقول أنه كان مظلما سريا قاسيا ، فهو محاولة أوحت بها غريزة الاعتداء « المقاتلة » الموجودة عند رجل صادر إلى الوجود ليفرض بها إرادته على بقية الوجود الغامض الذي كان الرجل جزءا منه ، ولكنه لا يجد له تفسيرا معقولا ، وكذلك نستطيع هنا أن نقول إن الرجل البدائي كان في جوهره عبد انفعالاته وكأنه عاش منفعلا دائما ، وما ميز بوضوح كبير بين الواقع والصورة . حقا ، إن الصورة في خلودها -عدم قابليتها للاندراس - قد تكون أكثر جلبا للرعب من الشيء من لحم ودم ، ولكن كيف يكون ذلك ؟ هذا سؤال وجهه الأب دوبرز هوفر اليسوعي في القرن ١٨ م ، إلى الأبيبونز (Abipones) في أمريكا الجنوبية قال : « أنتم تقتلون النمور يوميا في السهل بشجاعة فلماذا إذن تخافون خوف الجبان نمرا وهميا كاذبا في المدينة ؟ فأجابوا باسمين : « أنتم معشر الآباء لا تفهمون هذه الأمور ، فنحن لا نخاف أبدا النمور في السهل بل نقتلها لأننا نستطيع رؤيتها ، أما النمور الصناعية فإنا نخافها ، لأننا لا نستطيع أن نراها أو أن نقتلها » ويجب أن نكون على يقين أن رجل الكهف ناقش الأمور بنفس هذه الطريقة .

الفن فى العصر الحجرى الجديد

أريد الآن أن ننتقل إلى فن العصر الحجرى الجديد ، فن العهد الذى يمتد من حوالى ١٠،٠٠٠ ق ٠ م ٠ إلى هامش العصر التاريخى مثلا ، إذ من الصعب أن نحدد له تاريخا مضبوطا لأن الأسلوب الفنى الذى نسميه فن العصر الحجرى الجديد استمر فى الظهور خلال عصور مختلفة جدا فى أمكنة مختلفة فى أوروبا ، ولا نزال - مثلا - نجد فى الشمال آثاره ممثلة فى فن اسكندناوه والفن الكلتى إبان القرن الثامن الميلادى حتى العاشر (١) .

ويكاد فن العصر الحجرى الجديد يختلف اختلافا تاما عن فن العصر الحجرى القديم السابق له ، إذ تختفى الصور الحية التى تمثل أشكال الحيوانات ، ويختفى كل شىء يشير إلى الحياة العضوية ، وتحل مكانها أساليب مختلفة من

---

(١) ليس هناك نظام متفق عليه لتأريخ عصور ما قبل التاريخ ، ولقد قبل دكتور « كن » (Herbet Kühn,) فى آخر مؤلفاته وهو (Die Vorgeschchitliche Kunst Deutschlands) طبعة برلين سنة ١٩٣٥ ، التقسيم الآتى للمناطق التى كانت له بها صلة وهى أوروبا الشمالية والوسطى .

العصر الحجرى القديم	حوالى	٢٠،٠٠٠ - ٨٠٠٠ ق ٠ م
العصر الحجرى المتوسط	«	٨٠٠٠ - ٢٠٠٠ ق ٠ م
العصر الحجرى الجديد	«	٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق ٠ م
العصر البرونزى	«	١٦٠٠ - ٧٥٠ ق ٠ م
عصر الحديد	«	٥٠ ق ٠ م - ٣٠٠ ق ٠ م
القبائل الرحالة	«	٣٠٠ م - ٨٠٠ م
البحارة الذين هاجموا انجلترا و السواحل الشمالية	«	٨٠٠ م - ١٥٠٠ م

الحلية الهندسية على سطوح الأوانى الفخارية والأدوات الحجرية بخاصة ، وقلما نجد غير هذا النمط ، وقد قيل إن ما حدث فى طبيعة الفن من تغير يبدو فى ظاهره إنقلابيا ليس إلا مصادفة محضة ، وأن الأسلوب العضوى الذى يميز العصر الحجرى القديم ظل باقيا طوال العصر الحجرى الجديد ، ولكنه لم يقاوم عوادى الدهر فاندثر ، وذلك لأن الناس هجروا استعمال الكهوف للأهداف التى كانت مصدر نشأة فن العصر الحجرى القديم ، وظلوا رغم ذلك يمارسون الفن نفسه فى مواضع أكثر ظهورا وعلى مواد أسرع زوالا ، وأقل احتمالا ، ولكن هناك عقبات عدة تقف فى سبيل الأخذ بهذه النظرية السابقة ، لأنه يبدو غير محتمل ألا يبقى أى أثر من الفن الطبيعى من العصر الحجرى الجديد (١) إذ لابد وأن تكتشف فى منطقة من المناطق المحمية نوعا ما وفى جو ملائم نوعا ما بعض البقايا المتناثرة التى تمثل هذا الفن ! لكن يجب ألا نعتمد كل الاعتماد على تعليل سلبى كهذا ، والأفضل أن نوجه اهتمامنا إلى الفخار ، وهو المصدر الأساسى لما نعرفه عن فن العصر الحجرى الجديد . أما الأوانى الفخارية فتصنع من مادة سهلة التشكيل بدرجة كبيرة ، صالحة كل الصلاحية لأسلوب طبيعى من الزخارف كما نشاهد ذلك فى فخار عصور أخرى ، ومع ذلك لا نجد أثرا لأى فن طبيعى من هذا النوع فى كل فخار العصر الحجرى الجديد ، ومما لا يصدق يقينا ألا تحمل أوانى العصر فنا معاصرا طبيعيا لدرجة ما ، وبناء على ذلك يجوز أن نستخلص ان هذا الفن الطبيعى كان غير موجود بالفعل أحقابا طويلة من الزمن .

---

(١) إلا أننا نجد بعض الأشياء الشاذة مثل النحوت الصخرية فى النرويج ذات الأسلوب التلخيصى فى الغالب بل الهندسى ، وكذلك بعض الأحجبة والأحراز المصنوعة من الكهرمان ، أنظر كتاب دكتور (كن) ص ٢٣٦ - ٢٣١ .

على أن قضيتنا العامة تتعرض للخطر إذا لم نقم دليلا على أن الفن الهندسى الذى حل محل الفن الطبعى فى العصر الحجرى القديم يشتمل على نفس العناصر الجمالية الأساسية التى فى سالفه ، وفى وسعنا بطبيعة الحال أن نثبت أن تغيرات مناخية ، وأنظمة اجتماعية واقتصادية للحياة جديدة كل الجدة كانت عوامل تكفى أن نرد إليها طبيعة الفن الجديد المختلفة كل الاختلاف ، وما أيسر هذا ، ولكن أهم ما يجب علينا أن نفسره استنادا إلى مجريات الأمور العادية ليس ماحدث فى طبيعة الفن من تغير ، بل هو ماأصاب الدوافع الفنية فى الإنسان من شلل يكاد يكون تاما ، ولا أقل من أن يشمل تفسيرنا هذا اختفاء الشخصية الفنية للفرد فى سيل جارف من وحدات زخرفية متماثلة تماثلا مملا تشبه فيه الانتاج الفنى الموحد الموجود فى عصرنا الآلى .

تمثل أى مجموعة ، أو نخبة من الأوانى الفخارية فى ذلك العصر ، فن العصر الحجرى الجديد تمثيلا كافيا ، وتقوم حلية هذه الأوانى فى جوهرها على مجموعات من التصميمات الخطية المتنوعة ، فيها الدوائر ، والمستقيمات ، والنقط ، والخطوط المنكسرة ، وتوجد من هذه الوحدات الخطية مجموعات متنوعة لا حصر لها ، ولكنها فى مجموعها مملة قطعا ولئن أمكن تقسيمها بطريقة ما إلى أنواع فإنها تندرج جميعها تحت الإصطلاح «هندسى» ولا يعنينا منها الآن غير طابعها العام .

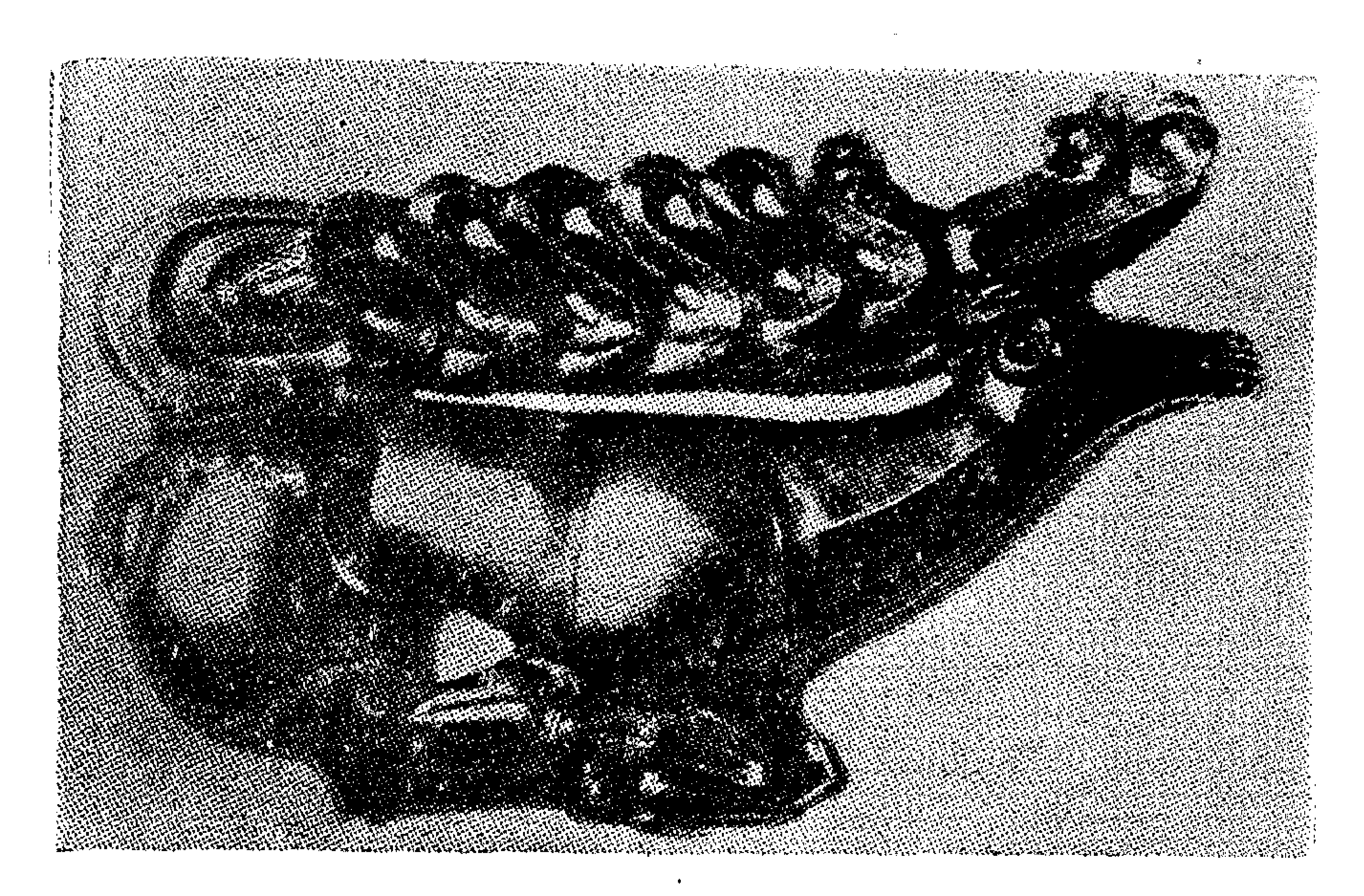
الفن الهندسى

لقد بسط كاتب ألمانى من كتاب القرن الأخير وهو المهندس المعمارى «جوت فريد سمبر» نظرية عن أصل الفن مبنية على هذا الطراز الهندسى فقال : «صنع الإنسان الأشياء النافعة أولا ، وهى الأدوات والأوانى ، وكانت الأوانى - مثلا - مصنوعة من جلود تشكل ثم تخاط ، أو كانت سلالا

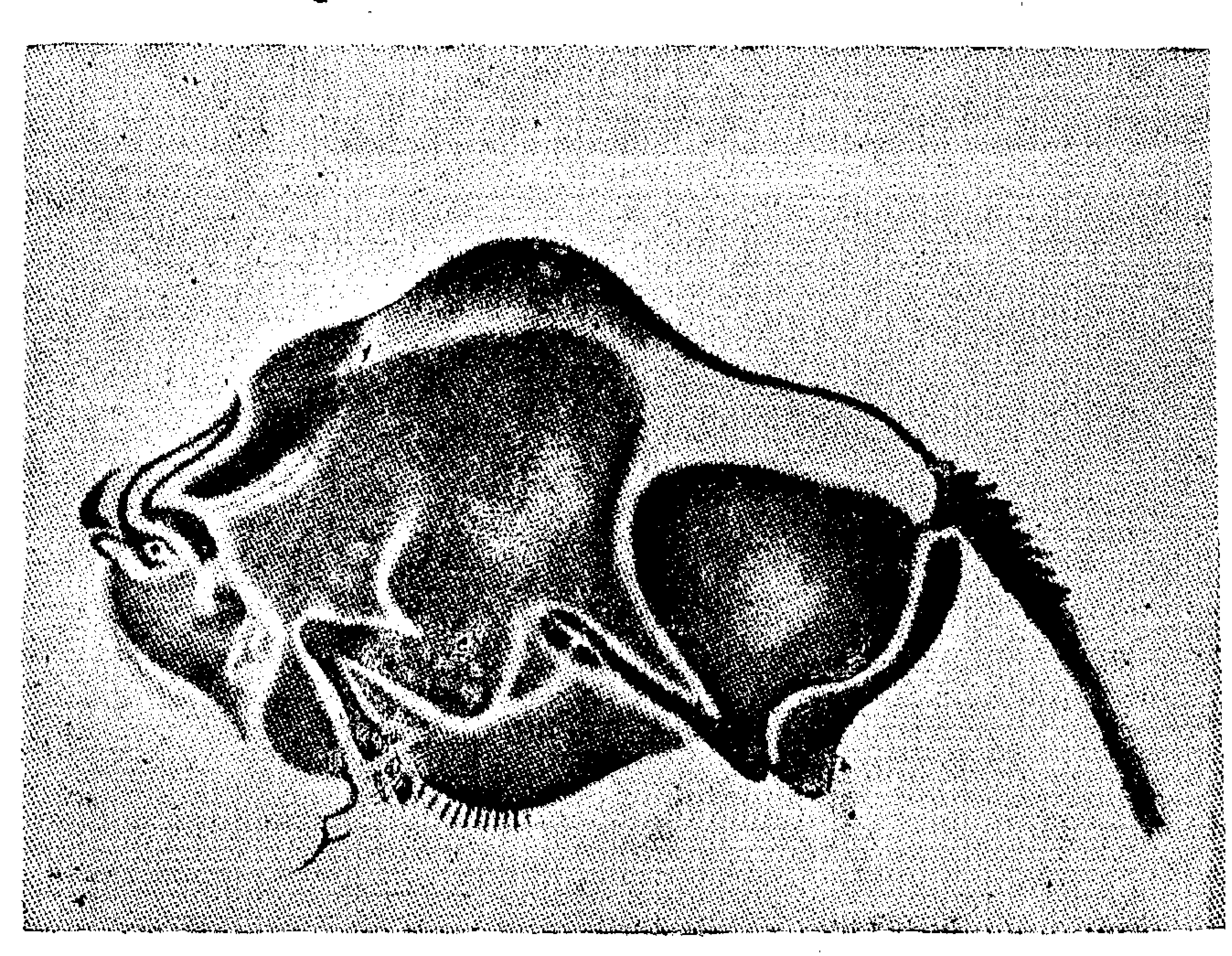
١ ـ فن العصر الحجرى القديم ـ من تصاوير كهفية فى بلدة (Nibux) بجنوب أفريقيا حوالى ٢٠٫٠٠٠ ق . م ١٠٫٠٠٠ ق . م



٢ ـ تصويرة من نفس الكهف السابق تبين بوضوح السهام التى تلعب هذا الدور الهام فى الحديث عن أصل الفن الحجرى القديم والهدف منه



٣ - حيوان الرنة : وهو زخرفة على درع ذهبيـــة ، من منطقة كيوبان « Kuban » فى Caucasus القرن السادس أو السابع ق . م تقريبا

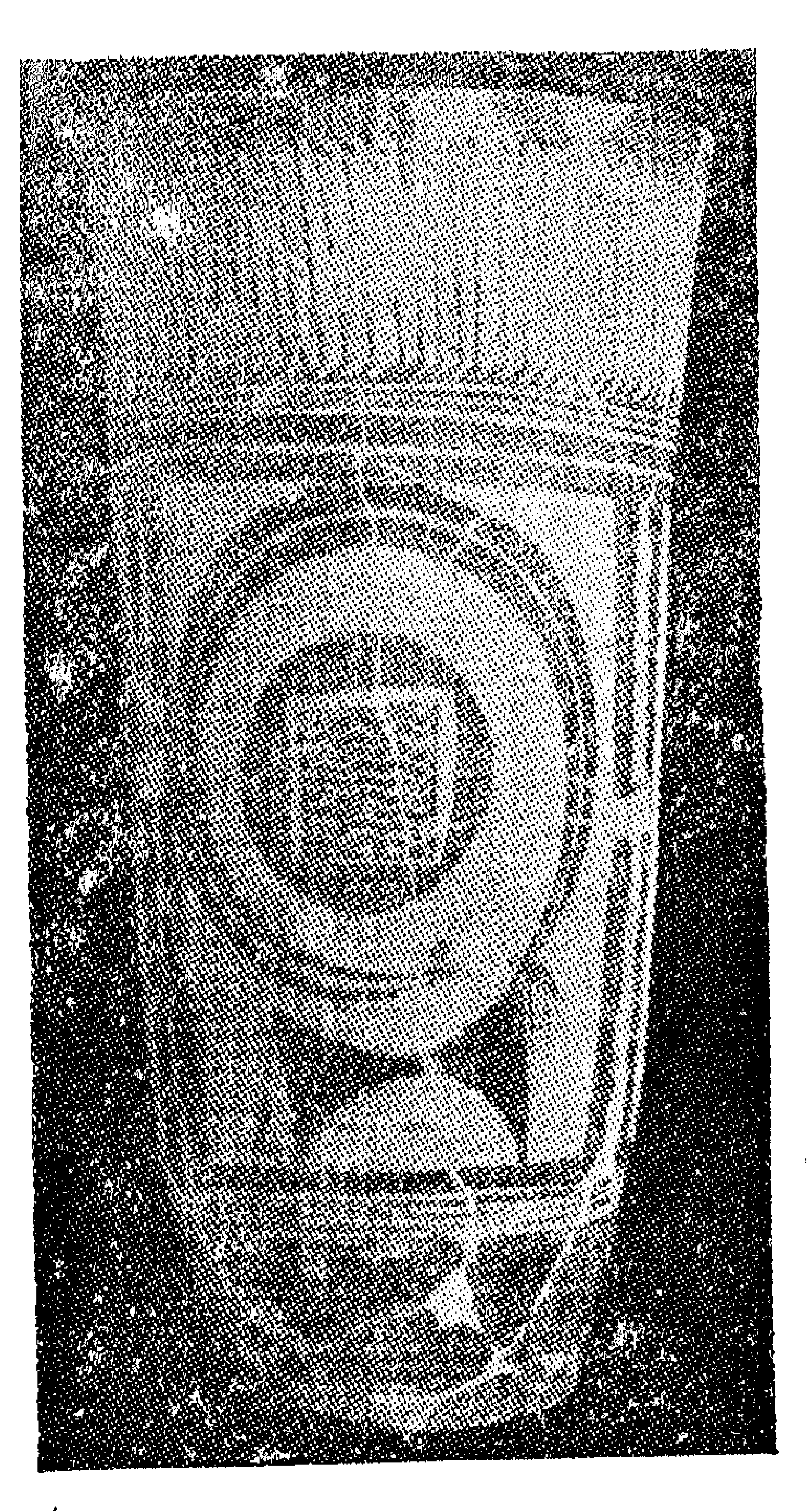


٤ - حيوان برى يشبه الثور «Bison» من كهف بجهة « التميرا » بالقرب من سانتاندر فى اسبانيا ، وهو من العصر الحجرى القديم ۲۰۰۰۰-۱۰۰۰۰ ق.م

٥ ـ ماشية صورها صبي فى سن الثالثة عشرة



٦ ـ تصويرة كهفية بجهة كوفالا ناس باسبانيا من العصر الحجرى القديم .





(تابع ٦) ولهـا المغزى الخاص من تبيان الطريقة التجريبية التى ينهجها الرجل البدائى فى تحديد الشىء المراد رسمه بخط خارجى بواسطة « البقـــع اللونية »

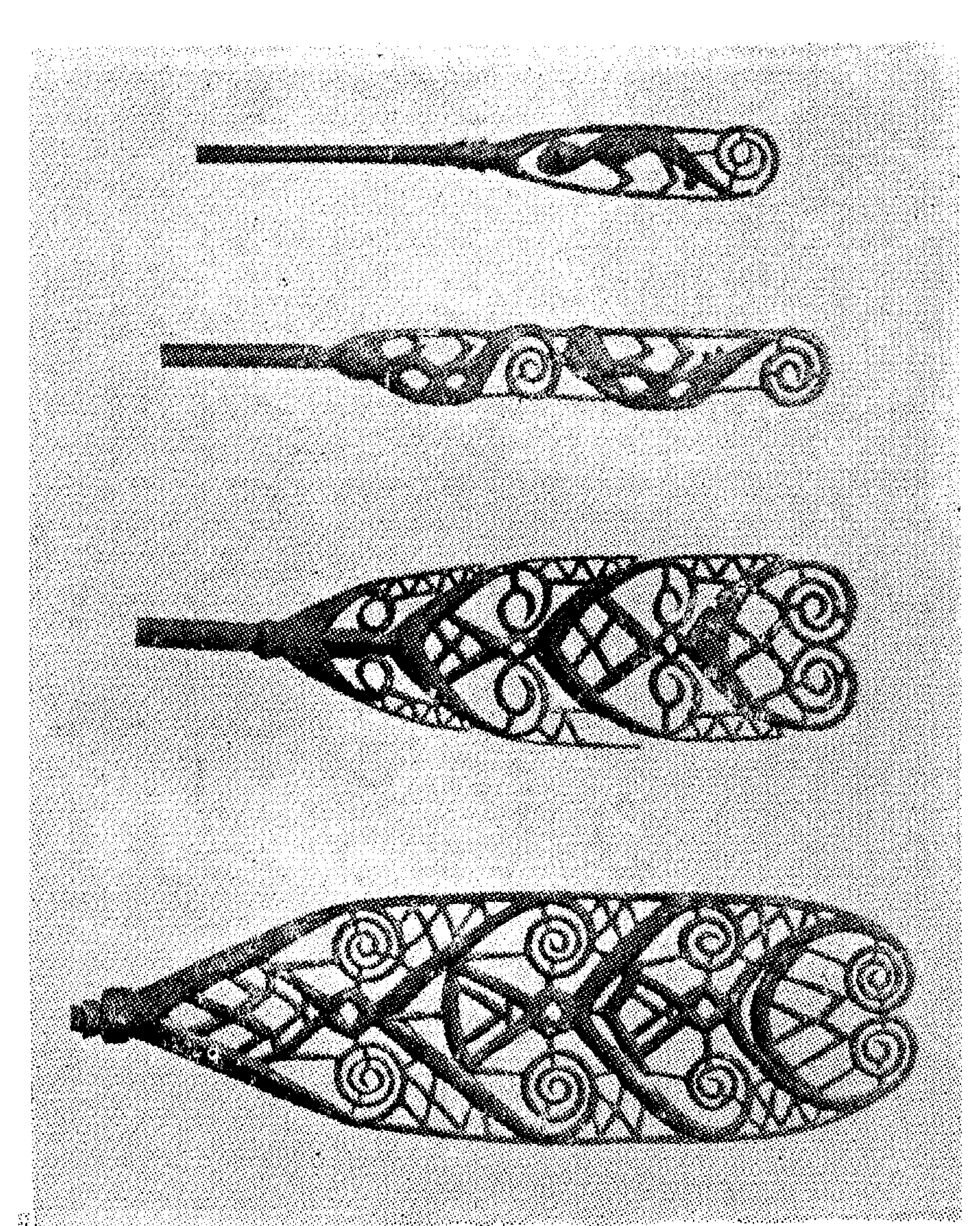
٧ ـ درع خشبى عليه تصاوير من خليج البابون

٨ ـ قدح من الفخار من سوسا (Susa) ٥٠٠٠ ق.م ويوضح هـذا القـدح الانتقال التدريجى من الزخرفة العضوية إلى الزخرفة الهندسية ، والحق أن الإنسان لا يكاد يتبين أن الإطار حول حافة الكـأس مكون من طائر « البشروش » مكررا مع أنه يمثل هذا الطائر ذاته ، كما أن قرون الثيتل وهو حيوان « ماعز جبلى » تكاد تصبح دائرة مستقلة عن نفس الحيوان وكـذلك يكاد جسمه يصبح مثلثين .

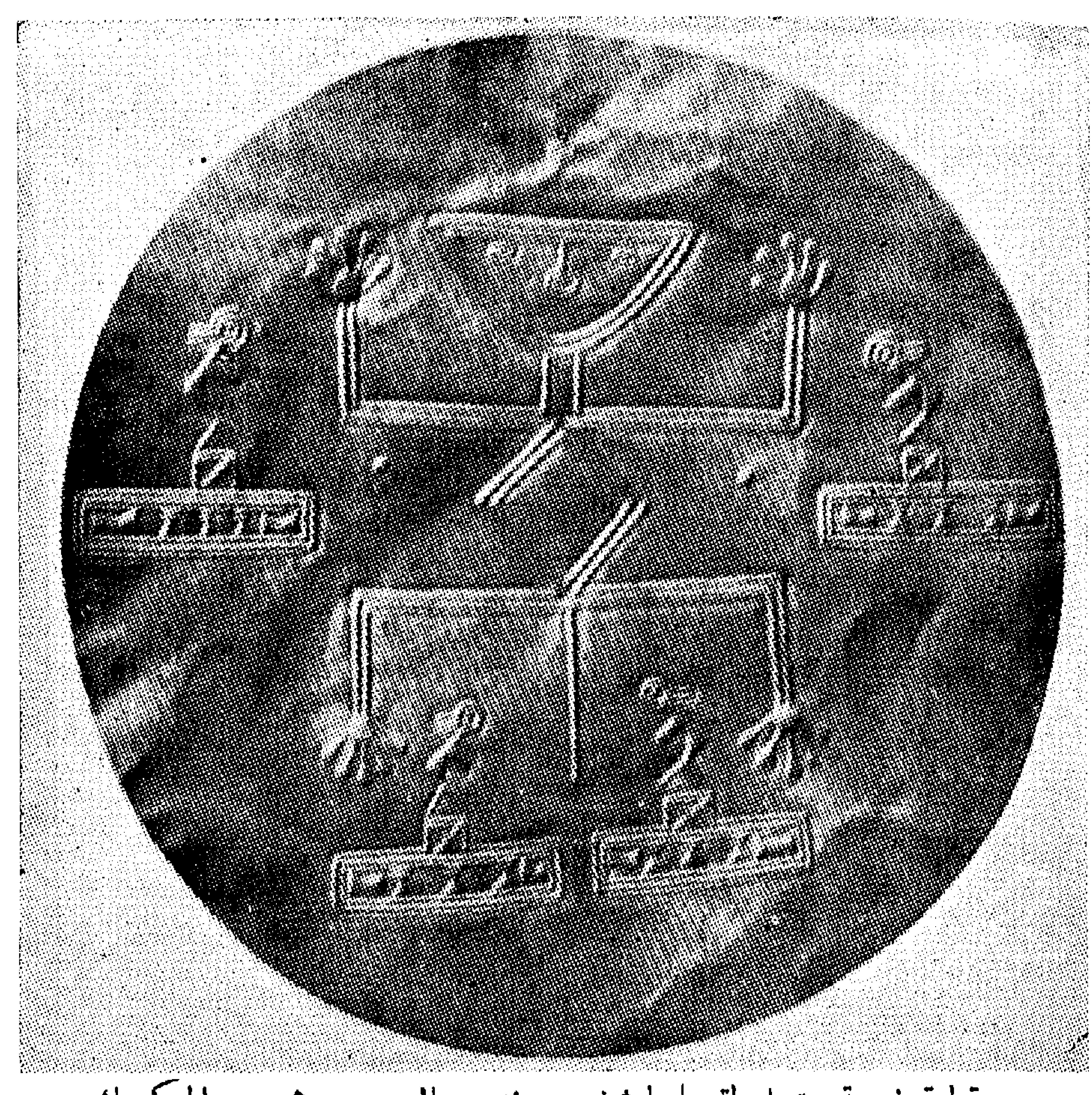




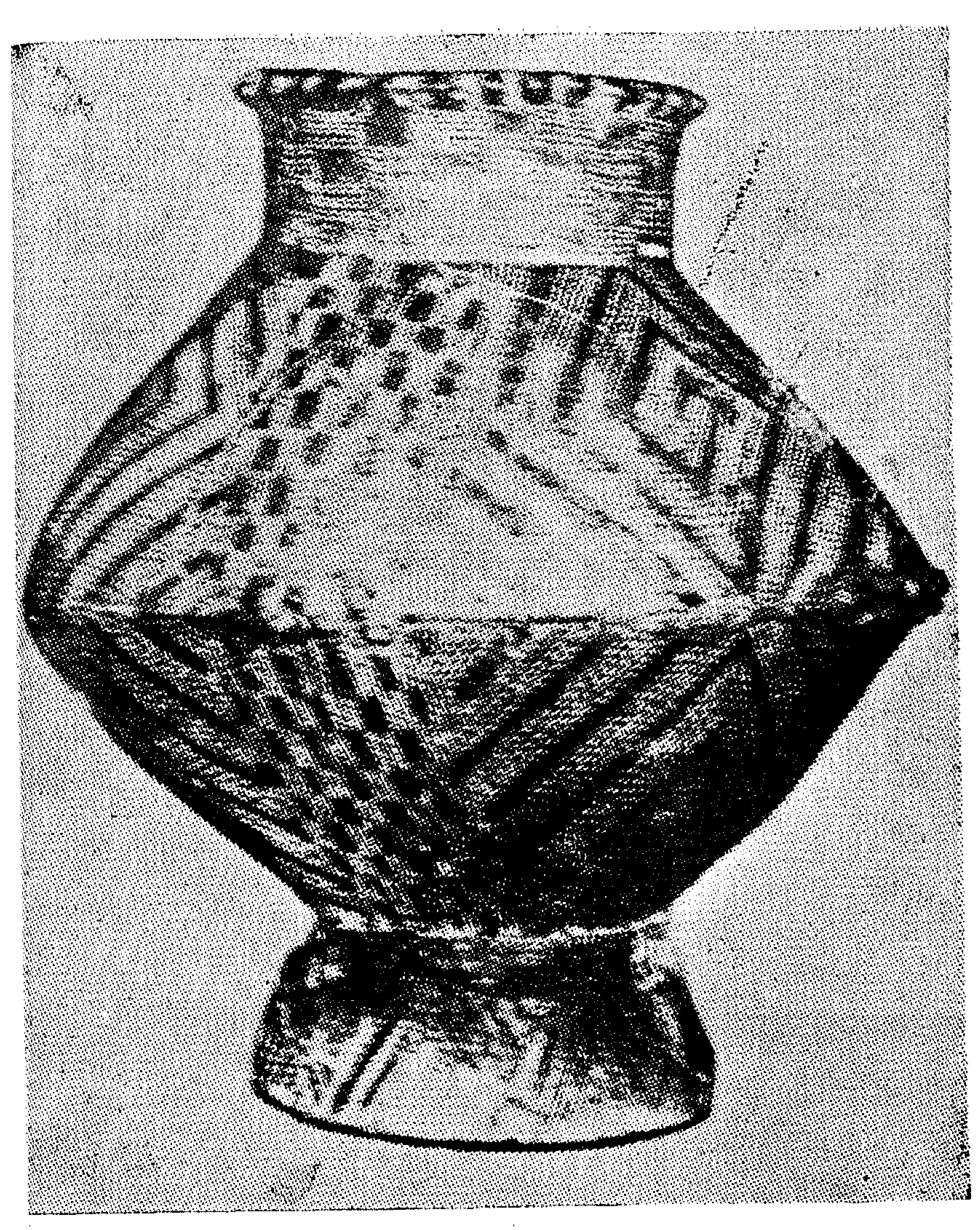




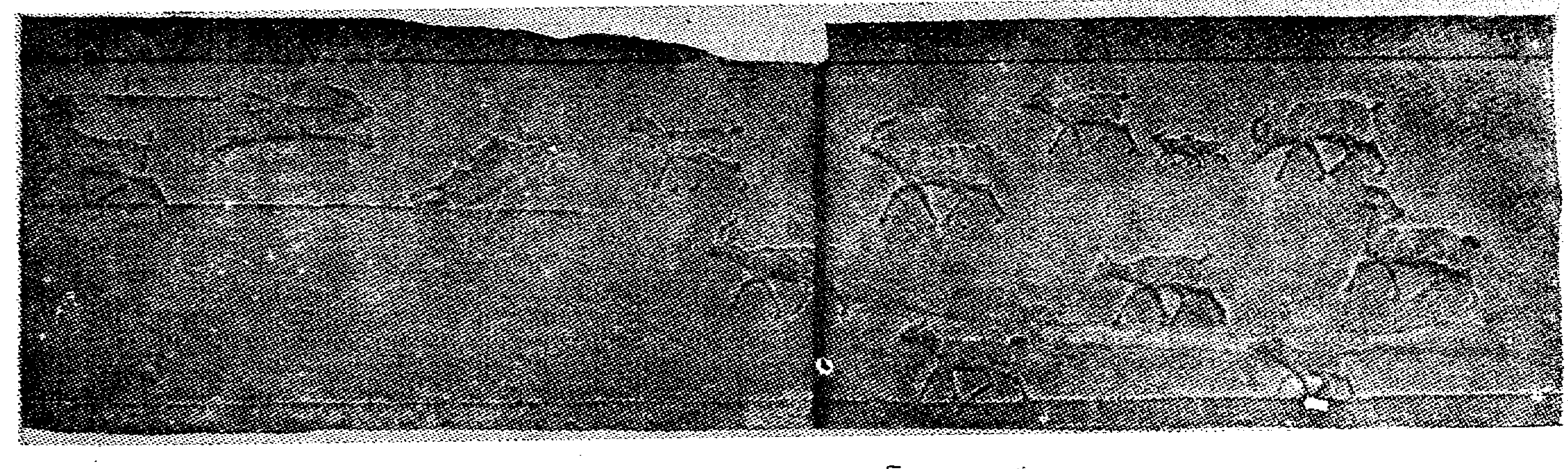
١٠ ـ ملاوق من الكلس من جزر انكوريت (Anchorite) وليلاحظها القارىء من أعلى إلى أسفل ليشاهد أنها تمثل تطور الحلية من حلية طبيعية على صورة « تحلية » إلى حلية مجردة



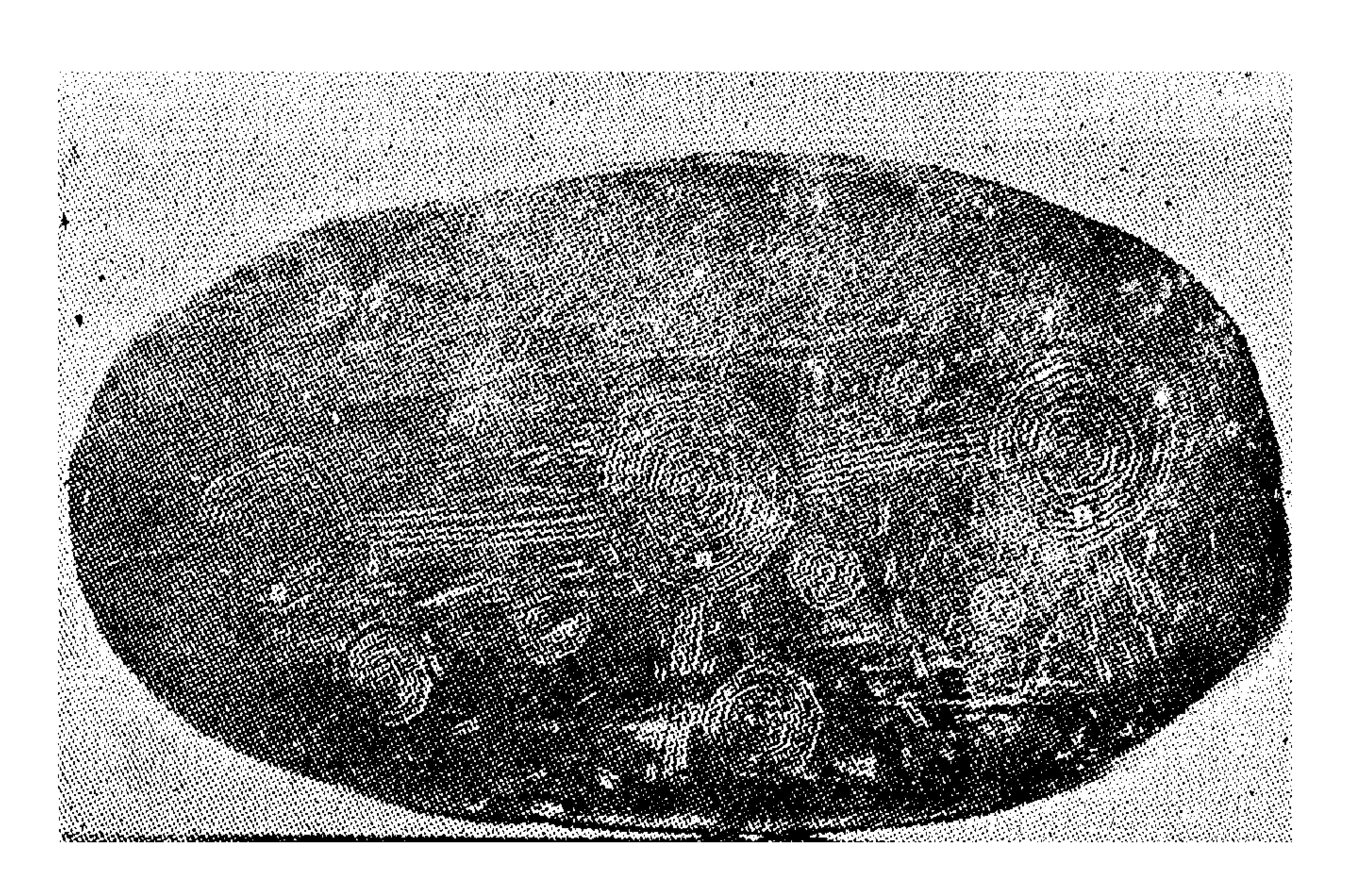
١١ ـ قطعة ذهبية متداولة عليها شخص هندسى الرسم ، وهى من المكسيك
١٢ ـ تصوير كهفى من صنع سكان الأدغال فى بلدة كالا (Cala) بجنوب أفريقيا
١٣ ـ تفاصيل من التصويرة السابقة
١٤ ـ تصويرة كهفية من صنع سكان الأدغال بجنوب أفريقيا



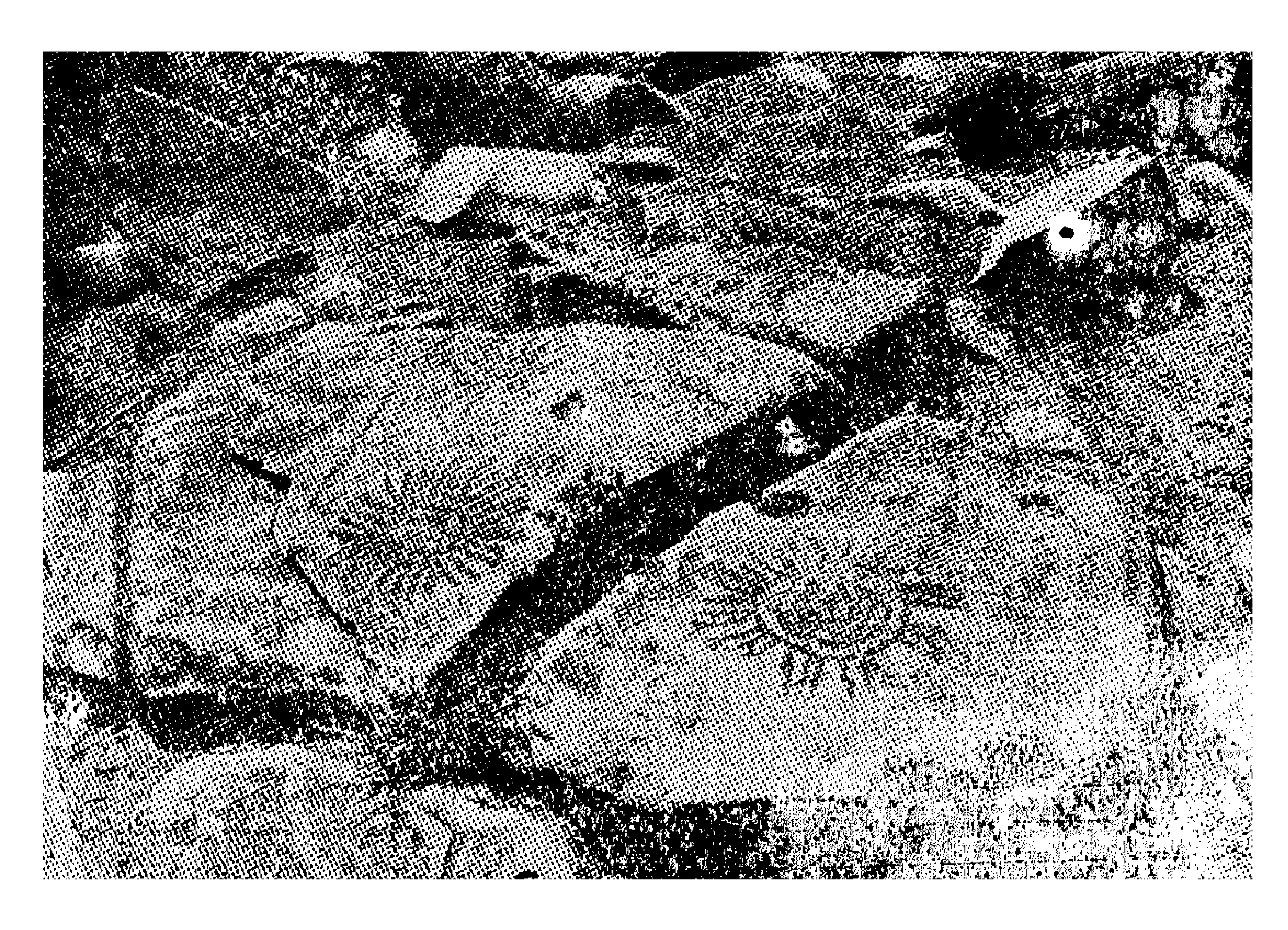
٩ - آنية من الفخار مزخرفة بحلية هندسية محفورة وجدت بجهة بشانز في المانيا وهى من العصر الحجرى الجديد



١٥ - منظر صيد آشورى ، القرن السابع قبل الميلاد



١٦ ـ حجر شورينجا لوحة مقدسة حجرية ، بلاطة ، وهي من استراليا الوسطى



١٧ ـ وحدات منحوتة في الصخر بجهة كليفانتين (Klipfontein) بجريكولاند (Griqualand) بجنوب أفريقيا



١٨ - قناع من الخشب المحفور من ساحل العاج الغربي بأفريقيا



١٩ - حيوان الرنه منحوت فى الصخر بجهة ليمى (Limeuil) بفرنسا وهو من العصر الحجرى القديم



٢٠ - حيوانان منحوتان فى الصخر ، أحدهما نوع من الغزال أو الثيتل والآخر ماعز (Kudu) ليقارنهما القارىء بالرسوم المنحوته من العصر الحجرى القديم فى الصورة السابقة وهما من كابفا نتين بجنوب أفريقيا

من النباتات الحشيشية أو من أغصان الصفصاف المجدولة ، وعندما اهتدى الإنسان إلى استعمال الطين استبدله بما سبق ، واتخذ الطين أشكال الأوانى المتقدمة المصنوعة من الجلد أو الأغصان أو تراكيبها ، ولكن الصانع لم يكن ذكيا فى إخراج هذه الأشكال والتراكيب ذكاء يمكنه من تقليد الخرز فى الأوانى الجلدية ، أو تقليد الحبك والزخرفة الناشئة عن تقاطع الأغصان فى السلال ، هذان الأمران زينا الأوانى القديمة ، فبدت هذه الأوانى الطينية الحديثة عارية ومن غير حلية تزين سطوحها (كالسابقة) فلما تخلص الانسان من قيود الضرورات أتقن هذه الزخارف وهذبها ، حتى أصبح الانسان بمرور الزمن قادرا على زخرفة عمله لا بالوحدات الزخرفية فحسب ، بل بالتصميمات التصويرية أيضا .. هذه نظرية تبهر ولكنها ليست وافية بالكلية ، إذ تتجاهل حقيقة وجود الفن الهندسى قبل أن يعرف الانسان بعض العمليات التى افترضت النظرية أنها قلدت ، وتتجاهل الحقيقة الفاصلة وهى أن أقدم أساليب الفن التى نعرفها ليست هندسية ولكنها عضوية (١) ويجب لذلك أن نبحث عن تفسير آخر غيرها .

من الصحيح أن نرى بعض الصلة بين الفن الهندسى وطريقة عمل السلال والأوانى الجلدية ومن الخطأ القول أن هذه الصلة تفسر أصل الفن على العموم فان تطور هذين الطابعين للفن « وهما الطابع العضوى والطابع الهندسى » يمثل ما يمكن أن نسميه فى غير تعقيد تأرجح البندول النسق ، أو بتعبير أقرب إلى الأسلوب العلمى نسميه تعاقبا فى العملية الجدلية « الديالكتيكية » يؤلف تاريخ الفن (٢) .

(١) أعارض ما وسعنى الجهد فى استعمال كلمتى هندسى ، وعضوى ، أو مجرد وتصويرى على أنها ألفاظ متباينة وصفات متقابلة .

(٢) فسرنا كلمة (Style) بنسق أو أسلوب والمقصود بالبندول النسق الأرجحة التى تبين الاتجاه نحو الأشكال تتخذ نسقا هندسيا أو الأشكال الأخرى طبيعية النسق والأسلوب .

وإذا اختبرنا مجموعة من الأدوات المصنوعة من حجر الصوان من بدء العصر الحجرى الجديد فصاعدا ، نجد تحسنا مضطردا لا فى دقة العمل فحسب ، بل وفيما يجوز أن نسميه الصقل أيضا ، إذ يصبح نحت الحجر دقيقا فأدق حتى يصير الحجر فى النهاية ناعما مصقولا ، وإنا لنجد بين أكثر أساليب الأدوات الصوانية دقة وتهذيبا ، تلك الأساليب التى يجوز أن بعضا منها كان الهدف منه طقوسيا لا نفعيا ، أدوات مزينة عن قصد بوحدة زخرفية أوحت بها من غير شك العلامات الحادثة أثناء عملية نحت الصخر .

هكذا نشأت الحليات الهندسية التى تزين فخار العصر الحجرى الجديد نشأة طبيعية أثناء عملية الصنع ، فان الأوانى الأولى لم يشكلها الخزاف بواسطة العجلة ، ولكنه شكلها بيديه ، وكان يهيء ولا شك استدارة بعضها بيده مباشرة دون الاستعانة بشىء آخر ، ولكنه كان يشكل الأوانى الأكبر حجما بلف حبل من الطين حول قالب من الرمل أولا ، ويفرغ الرمل من الآنية بعد ذلك ، وقد كانت تنشأ فى أول الأمر قسرا عن عملية لف الطين وتسويته علامات هندسية الطابع ، ثم أخرج الفنان من هذه الإيحاءات « أى هذه العلامات السابقة » حلية هندسية ذات طابع مقصود ، قصد إلية الفنان قصدا أجلى منه فى الزخارف السابقة .

لكن لا يحتمل أن تحدث كل هذه الزخارف عن غير إرادة وجهت إلى ذلك الهدف ، ويجب ألا تشغلنا كيفية نشأة طراز هندسى ، ولكن ينبغى أن نهتم بسبب هذه النشأة ، ومن الممكن القول بأن ليست المسألة مسألة إرادية بقدر ماهى لا إرادية ، ونستطيع فى حالات خاصة أن نبين أن الوحدة الهندسية تطورت عن تصوير طبعى ، وإن كانت تلك الحالات ترجع على الدوام إلى أطوار اضمحلال فى العصور الطبعية ، حين يصبح الفنان ماهرا جدا فى عمله مستخفا به حتى ليأخذ فى تكرار تصمياته من

غير إتقان أو تفكير كثيرين ، ثم ينقلها عنه فنانون آخرون ويزيدونها تشويها ، وقد يصل ذلك إلى مرحلة يكرر فيها الصانع الفكرة السائدة فى التصميم وهو لم يعد يعرف عن معناها شيئا ، ومن الممكن فى بعض الحالات أن نتعقب كل الخطوات التى تطور فيها التصميم المجرد من أصله الطبعى السابق ، ويصح هذا بنوع خاص بالنسبة للفن الهندسى فى البحار الجنوبية .

ويرى دكتور «سيلجمان» فى الكتاب الذى اقتبست منه العبارات السابقة أنه من الضرورى فحص مجموعة من الانتاج الفنى لكل مجموعة من السلالات البشرية لكى نحكم أن أصل هدف الفنان ومرماه كان تصوير الأشياء الطبيعية تصويرا وصفيا أوكان انتاج أشكال وتراكيب سارة ثم يستطرد قائلا : « ... برغم الاتفاق العرفى القائم على هندسية الفن المسيمى نستطيع بقليل من الخبرة أن نبين أنه كان فنا طبعيا فى أصله ، والمسألة أقل وضوحا بالنسبة لقبيلة «الموتو» والقبائل المتصلة بها فى القسم الأوسط ، تلك القبائل التى يجاورها من الشرق المسيميون ، ومن الغرب قبائل الإلاما وهى قبائل البابون عند خليج البابون ، ولهذين الشعبين أسلوبان فنيان من أبرز وأغنى أساليب الفن الزخرفى فى غينيا الجديدة البريطانية . وقد سبق القول أن الفن الزخرفى الذى ينتجه الموتو وذوو قرباهم من القبائل فن هندسى ، ويتميز بالزوايا فى رسم الأشخاص ، ذلك الطابع الذى يتضح بصفة خاصة فى الوشم ، وتقوم به النساء دائما ، وبالرغم من كل ذلك فهناك دليل طيب يثبت أن بعض التصميمات الهندسية أنشأها الفنان على أنها تصوير طبعى ، وأميل شخصيا للاعتقاد بأن كل فن الموتو والقبائل ذوى قرباهم فى القسم الأوسط قد تطور عن بداية طبعية .(١) ولكن هذه الوحدات الهندسية لا تظهر حسب طبيعة أصلها إلا مع التصميمات الطبعية ،

(١) نفس المرجع ص ٣٧ و ٣٨

ومع أن جاذبيتها الجمالية هي نفس جاذبية أي أسلوب آخر من أساليب الحليات الهندسية ، فان كل ما تفعله أنها تطمس معالم فكرة المـــذهب المعاصر الذي ينادي بنزعة عالمية نحو التجريد ، شـــاملة لكل الوعي الجمالي لذلك العصر .

الرمـــزية

يجب أن نميز حتى في مثل ذلك العصر نوعين من الفن الهندسي ، فلا كان الانسان في العصر الحجري الجديد مسوقا في زخرفة سطوح أوانيه الفخارية بالحلية الزخرفية إلا بحاجته إلى ملء الفراغ ، والخـــوف من الفراغ (Horor Vaqcui) واحد من المميزات الثابتة لعلم نفس الإنسان(١) . فان لدينا رغبة فطرية في شغل فراغ (أي سطح) عند صنعه بضرب من ضروب الحليات ، والنوع الطبعي من هذه الحليات هو ذلك الذي ينشأ في عملية الصنع ، كتقليل من الترقي بالآثار التي يتركها نحت الحجر ، أو حفر الخشب ، أو نسج القماش ، وعلى ذلك فالطراز الأول من الفن الهندسي ينشأ عن أغراض أدائية في الصناعة : خاليا من أي غرض للتعبير عن الأفكار ، ولكن الفن كما نعرف عادة هو بالضبط تعبير عن أفكار في شكل محسوس وخيال ، في نظام ولون ، وما أرغب الآن في إبرازه هو الحقيقة القائلة بأن حتى هذا النوع الثاني من الفن ، الفن الذي يعـــبر عن آراء وأفكار ، يمكن أن يتخذ شكلا هندسيا ، وسيتضح هـــذا كل الوضوح بدراسة فن الشعوب المتوحشة الذي سيـــكون موضوع الفصل التالي . وسنجد فيه أسلوبا من الفن الهندسي مختلفا تمام الاختلاف عن هذا الذي

---

(١) لقد عولجت هذه الظاهرة بتوسع في كتاب (Art and Industry) الطبعة الثانية سنة ١٩٤٤ ص ٣٢ - ٣٣

ينشأ من عملية الصناعة ، إذ إنطوت هذه العملية في الطراز الأخير - وهو الناشيء عن عملية الصناعة - على الإرادة والعمل الفني ، ولم يكن هناك مؤثر خارجي ، ولكن الأفكار الفنية في الطراز الآخر تخضع لغاية رمزية وبينما تستخدم هذه الأفكار الفنية على أنها حليـــة تستخدم أيضاً لتوحي بأشياء معينة ، أو خواصها ، لا لتصورها ، فالصورة الممثلة للشيء في هذا الأسلوب الفني مجردة من شكله في الحياة مع أنها غير محرومة من حيويته ، ومن مميزات هذه الأعمال الفنية أنها ليست مبتكرات غير ذات غرض كالحلية التي على فخار العصر الحجري الجديد ، ولكنها أشيـاء صنعت لغايات مذهبية «عرفيـة» أو طقسية ، ونعني بذلك أن نذكر فرقا هاما وهو أن الرجل المتوحش غير مبتكر عملا فنيا من ذاكرته أي مخيلته البصرية رأسا ، أو معتمد فيه اعتمادا مباشرا على إحساسه البصري كفنان الكهف في التميرا ، ولكنه يصور فكرة مستخدما المواد القابلة للتشكيل ، فإن دينه أو مذهبه يحتاج إلى صنم ، أو قناع ، أو طوطم للقبيـــلة وهي أشياء غير طبيعية ولكنها رمزية ، أما إذا كان دينه ، فضلا عن ذلك ، من النوع المسمى أحيانا روحيا (Animistic) ، دينا يرى أرواحا وشخصيات في ظواهر الطبيعة فسيأخذ خوفا من هذه القوى ، في خداعها على طريقته البريئة الساذجة ، وعلى هذا النمط يبتكر بديلا للحقيقة ، وعلى هذا النمط أيضا يتملص من الواقع .

إلى أي مدى نستطيع القول إن الفن الهندسي للعصر الحجري فن مجرد رمزي بهذا المعنى ، أو حلية صرف لا غاية لها البتة. مســألة لسنا في حاجة إلى بحثها . . وانه على أية حال منهما قد يرضي معاييرنا الجمالية ، وقد لا يرضيها ، ولكنه عند ما يرضي هذه المعايير الجمالية لا يرجع بجلاء رضانا عنه واستجابتنا له إلى معنى فكري فيه نحن نجهله كل الجهل ، ولا

إلى مشتملاته الرمزية ، التى لا نستطيع أن نتبينها ، ولكن يرجع إلى تلك الصفات ، صفات التوافق ، والإيقاع ، والتماثل ، والحيوية فقط ، وهى صفات جمالية خاصة بالجمال وحده .

ملخص

والآن فلنخلص كل ما سبق ؛ ونقول : عندنا الآن ثلاثة أنواع من الفن البدائى ، إثنان منها هندسيان ، وواحد طبعى ، والطرازان الهندسيان مختلفان ، فواحد منهما يعد فنا حليا لا غرض له ، ناشئا عن عملية الصناعة وفى أثنائها ، والثانى فن مقصود تشكله غايات رمزية ، وواضـــح أنه الأسلوب الأول من الفن الهندسى ليس بذى أهمية كبيرة لموضوعنا ، فهو فن جاء إستجابة لحاجة اقتصادية ، وهو أيضا مجرد مسألة وظفية بالنسبة للخامات والمهارة ، ولكن ربما كان الفن الهندسى من النوع الرمزى الذى جاء استجابة لمطالب المجتمع الروحية أكثر أهمية حتى من النوع المألوف كثيرا من الفن الرمزى المعبر عنه فى أشكال تصويرية . ولكى نصل إلى فهم التفاعل الجائز بين الفن والرمزية فهما أدق وأضبط يجب أن نعرج على أنواع خاصة من الفن البدائى لا يزال تنتجهـــا أمم غـــير متحضرة .

الفصل الثانى
الفن والتصوف

لم يتحدث الهنود الحمر حديثا حقا صريحا إلا عن قدسية واحدة وهى الحلم « الرؤيا »

(علاقات اليسوعيين سنة ١٦٣٦)

فى الفصل السابق أوليت انماطا هندسية معينة من الفن اهتماما غير عادي ، وربما كان الباعث لذلك أنها تحظى بأقل تقدير بيد أن الأسلوب العضوى من الفن يسود فعلا المجتمع الإنسانى فى أغلب أطواره ، ولا يمثله فى مجتمع العصور البدائية الأولى فن العصر الحجرى القديم فحسب وإنما يمثله أسلوب فنى آخر يختلف قليلا عن فن العصر الحجرى القديم يعرف بالفن الكابسى (١) (Capsian Art) توجد بقاياه فى أفريقية الشمالية وفى الجنوب الشرقى لاسبانيا ، كما تمثله فنون بدائية من عصور أحدث وهى فن سكان الأدغال (Bushmen Art) وكذلك فن السكان الأصليين باستراليا إلى حد ما ، وفن سكان المناطق القطبية . ولجميع هذه الفنون المتعددة مميزات مشتركة ، فلا يختلف الفن الكابسى الذى يمت إلى العصر الحجرى القديم عن فن جنوب غربى فرنسا وشمالى اسبانيا (فن التميرا) المعاصر له إلا فى ملامح غير جوهرية فقط لأن الفنان فى الفن الكابسى اختار رسم الشيء رسما ظليا بدلا من تحديده بخطوط خارجية ، ولكن

(١) نسبة إلى مدينة كابسيا فى تونس .

هذا الفن الكابسى يتفق رغم ذلك مع الفن الكانتابرى الفرنسى (Franco Cantabrian) اتفاقا وثيقا فى تناسقه العضوى وفى اهتمامه بالحركة والحيوية وحبه لمناظر الصيد . أما فن سكان الأدغال أيضا فى جنوب أفريقيا فيكاد يشبه الفن الكابسى شبها يحتار الإنسان فى تعليله مع أن أحدهما من العصر الحجرى القديم ، قبل منذ حوالى ٢٠٫٠٠٠ سنة والثانى حديث نسبيا وترجع آخر نماذجه الفنية إلى القرن التاسع عشر .

وسوف لا أقدم أى تفسير لاستمرار أسلوب فن من فنون عصر ما قبل التاريخ هذا الاستمرار الفذ حتى عصرنا هذا فقد يكون ذلك بطبيعة الحال محض اتفاق غير مقصود ولكن كما أننا لا نزال نجد فن العصر الحجرى الجديد الهندسى الأسلوب باقيا فى أوروبا الشمالية فى عصور تاريخية قريبة (عرف فيها باسم فن عصر لاتين وهو الفن الكلتى والفن الفيكى (Viking and Celtic Art) يجوز أن نجرأ على فرض بقاء ثقافة العصر الحجرى القديم فى أفريقيا إلى عصور ما برحت أحدث من سابقتها، وعندما نتكلم عن عصور تقدر بعشرات الآلاف من السنين ، نتغاضى عن مئات السنين القليلة التى تفصل بين الفنين « فن لاتين» وفن سكان الأدغال ، ونراها شيئا غير ذى بال . ويتركز اهتمامنا العلمى البالغ بسكان الأدغال فى أنهم مثال حى كامل للعقلية الفنية لأهل العصر الحجرى القديم ، وذلك إلى جانب ما نفيده منهم فى نواحى أخرى ، وبفضل هذه الحقيقة السالفة يتضح لنا أننا ما زلنا إلى اليوم نجد فى أفريقية ذلك الفن الحجرى القديم مزدهرا ، وهو ذلك الذى اندرس منذ أمد بعيد فى القارة الأوروبية حيث تحفظ بقاياه فى كهوفها ومخابئها الصخرية على اعتبارها حفريات من فن قديم (١)

---

(١) قارن صفحتى ٤٣ ، ٤٤ من كتاب (Hugo Obermier : Bushmen Art.

الزنجى وساكن الأدغال

إن ما يجب أن أؤكده هو ذلك التباين الباعث على الدهشة الموجود

Oxford, 1930) وقد جاء فيه - لا تقدم رسوم شرق اسبانيا دليلا مقنعا على أن النوع الانسانى البادية صوره فيها ينتمى إلى جماعة سكان الأدغال ، كما أنها لا تبيح للانسان على أساس مطابقتها الواضحة لفن سكان الأدغال فى شكلها وأسلوبها أن يجزم بأن الفنانين فى كلا الفنين من عنصر واحد حتى نعزو الفن الأوروبى الوافر إلى أصل منحدر من سكان الأدغال ، ولربما تكون فى هذه الخلاصة مصادر خاطئة لأنه من الممكن بل ومن المحتمل أن أنواعا أخرى من الناس كانت تعيش فى أوروبا القديمة لم يكن بينها وبين سكان الأدغال وجه شبه من الناحية العنصرية .

ومع أن حقبة من الزمن طويلة تفصل بين كل منهما ، بين الأوربيين البدائيين وسكان الأدغال وهم فى الغالب قد انقرضوا ، فان كلا منهما قريب جدا من الآخر لأن كليهما يعرض أمامنا نفس الحالة الثقافية التى بدت فى حياة زميله الآخر ، ولا يتكرر فى حضارة كل منهما ظهور نفس العوامل الاقتصادية المادية الضرورية التى تستلزمها الحاجة فحسب ، بل يتكرر فى كليهما أيضا ظهور نفس الأسس الاجتماعية والخلقية والفنية التى ظهرت فى الآخر . ويخضع كل من الصيادين الرحل والصيادين ناحتى الأحجار لظروف عقلية واحدة على الخصوص ، ويصدر فناهما عن نفس المنبع النفسى الواحد الذى يصدر عنه الفن الآخر ، وهما نتاج نظرة فنية واحدة وإحساس واحد فى جوهره . ولا تشق كل العناصر البدائية طريقها خلال تلك المميزات الثابتة المرسومة بغير خلخلة واضطراب ولكن قليلا منها ينجح فى تحقيق أعلى أنظمة الحياة الروحية التى يسهل عليهم تحقيقها ، وكذلك ينجحون فى الوصول إلى نفس الذروة العالية فى الفنون .

فى قارة واحدة وفى وقت واحد بين فن سكان الأدغال ، فى أفريقية وفى زنوجها ، غير أن هذه الدهشة ستزول حتما عند ما نبحث هذا التباين عن كثب لأنه ترديد للتباين الموجود بين فن العصر الحجرى القديم وفن العصر الحجرى الحديث وبين كل أساليب الفن الطبعى ، وأساليب الفن الهندسى ، غير أن التباين فى أفريقية موجود بوضوح وفى ظروف لا تزال فى متناول البحث والدراسة .

ودافعنا الأول فى معالجة هذا الموضوع هو السعى فى الحصول على تفسير لتلك الظاهرة « أى التباين » بين الفنين السالفين بما نراه فى أسلوب حياة القوم الذين نتناولهم بالبحث حيث نجد فيها هذا التفسير ، فكلاهما يختلف عن الآخر اختلافا كبيرا فى نظمه الاجتماعية والدينية ، فساكن الأدغال من مجتمع بدوى رحال ، يأكل طعامه حيث يقدر عليه ، ويسعى للصيد فى سبيله منفردا ويعرف قليلا أو لا يعرف شيئا عن النظام الاجتماعى والتعاون مع الجماعة ، ودينه سحرى فى معظمه يشبه دين رجل الكهف فى العصر الحجرى القديم .

أما الزنجى فانه يحيى حياة إقامة منتظم فى مجتمع يسعى ليزرع الأرض فى سبيل الصالح العام ودينه تغلب عليه الظاهرة الروحية .

الروحانية (Animism)

انى أستخدم هذا التمييز بين السحر والروحانية وأنا على دراية تامة بأن اللفظين لهما فى علم الانسان معنى حوله جدل كبير ، وفى وسعنا تعريف الروحانية تعريفا موجزا بأنها اعتقاد فى وجود الكائنات الروحية ، ولسنا فى حاجة الآن للخوض فى أعسر مشكلة وهى ماهية الكائن الروحى على التحديد فى عقل الرجل البدائى ، ولكنى أذكر هنا تعديلا فى النظرية العامة عن الروحانية يتصل ببحثنا هذا ، فقد كان « تايلور » وهو

أول من صاغ هذه النظرية ميالا إلى القول بأن كل الأشياء ذات طابع القداسة سواء منها الحية وغير الحية كانت فى اعتقاد الرجل البـــدائى تسكنها روح ، ولـكن دكتور «ماريت» (١) اقترح إضافة نوع جديد أطلق عليه اسم (Animatism) ويمكن ترجمتها « الأحياء» مشيرا بهذا النوع إلى تلك المجموعة من الأشياء التى نعدها نحن غير حية بينما يعتبرها الرجل المتوحش حية ،وفى مثل هذه الحالات لا تكون المسألة حجرا معينا بصفته مـــنزلا تسكنه روح وإنما الحجر نفسه له روحه الخاصة ، إنه حى .

أضاف دكتور ماريت إلى ما سبق نقطة أخرى أيدها الأستاذ «لوى» (٢) تنتهى إلى أن الروحانية والأحياء كليهما لا صلة لهما فى جوهرهما بالدين وإنما يصيران حركتين دينيتين عند ما يحيط الاتجاه الانفعـــالى المميز للدين بموضوعاتهمــــا .

وما الروحانية والسحر عند ما استعمل لفظيهما إلا شـــكلا الدين البدائى الشكل الذاتى والآخر الموضوعى ،وهما مرادفان للشكلين الموجب والسالب اللذين اقترح لهما دكتور ماريت اللفظين (Mana-Tabu) (*) إن الطابع المميز للسحر ماديته ،وأساس السحر كما قال « سير جيمس فريزر» اعتقاد فى التوافق غير المقصود على أنه ضد للسببية أيا كانت ، ففيه يحدث الحادث الاتصال بحادث آخر ويعمل كل شىء وفقا لقانون من المشاركة

---

(١) مدخل الدين الطبعة الثالثة سنة ١٩١٤

(٢) الدين البدائى (ص ١٣٤)

(*) (Mana) معناها فى الأصل القوة الغامضة وهى فى علم الانسان تعنى الناحية الإيجابية من عالم الغيب بينما تشير كلمة (Tabu) إلى الجانب السلبى منه « دائرة المعارف البريطانية »ودين المجتمعات البدائية لا يعتبر فى نظر علماء الدين دينا وإلا فإن السحر أو الروحانية شيئان دخلا على الدين البدائى على حين فترة من الرسل .

الوجدانية على فرض أن الأشياء يؤثر بعضها في البعض الآخر وبينها مسافة بعيدة عن طريق حلقة سرية بسبب واحدة من الحقائق الآتية :

الأولى وجود شبه ما بينها ، والثانية أنها كانت متصلة في وقت ما ، والثالثة أن واحدا منها كان يؤلف جزءا من الآخر ، ونسوق مثالا لذلك اعتقاد قبائل الثارومبا (١) (Tharumba) والقبائل المجاورة لها أنه إذا حصل الساحر على بعض براز العدو أو أظافره ، أو أجزاء أخرى من جسمه أخذها إلى شجرة ملتفة الأغصان تحدث صريرا عاليا ووضعها بين سطحي فرعيها المتلاصقين اللذين يحدثان الصرير فتى تهب الرياح يضغط هذا الجزء ويطحن حتى يصير ذرات ، والمعتقد أن صاحب هذا الجزء يعانى في هذه الحالة آلاما مثل تلك التي يعانيها هذا الجزء منه (٢) ، والآن إذا علمنا أن السحر في جوهره نشاط عملي لا حالة ذاتية تبين لنا أن أسلوب الفن الذي تتطلبه هذه الأعمال السحرية أو يتفق معها أسلوب يمثل الشيء في صميم حيويته وفي وجوده البين ، ولذا يتطلب المجتمع السحري فنا طبعيا ، فنا واقعيا حسيا تمثيليا .

ومما تجدر ملاحظته بهذه المناسبة أن علماء الإنسان يميلون بلا مبرر إلى تقدير(*) هذا الطراز الفني على أساس مقارنته بأنماط أخرى من الفن يغلب عليها التجريد أو بأنماط هندسية تتميز بها مجتمعات أخرى ، وهم يمارضون الفصل العلمي المجرد في مجال الدين مثلا ولكنهم في المجال

---

(١) هذه القبائل تقطن ويلز الجديدة وفكتوريا .

2 - R. H. Nathews: Ethnological Notes on the Aborigines Tribes of New South Wales and Victoria, 1935. Quoted by, Geza Roheim: Animism, Magic and The Divine King, 1930.

(*) تقدير يعنى أنهم يفاضلون بينه وبين هذه الأساليب المختلفة .

الفني بأثمون بارتجال أتفه الآراء الغير صادرة عن تحقيق علمى ، ولنأخذ مثالا لذلك حالة يقول فيها دكتور ماريت : « إنى قبل كل شيء متمسك بأن الغاية من دراسة الدين دراسة نفسية هي تقرير تاريخه لا حقيقته(١) » . ولكننا نجده فى مسألة فنية يجيز لنفسه تقرير الأحكام المرتجلة مثل قوله : « صحيح أن الرجل من العصر الماجد الينى رسم أحسن مما يرسم الاسترالى لكنه ربما لم يرسم أحسن من ساكن الأدغال الذى نعرف ويا للأسف قليلا جداً عن شعائره الدينية ، كما آسف للقول بأنه كثيراً جدا ما يحدث أن يأخذ كل من الدين المتين والفن الجيد فى طرد الآخر وإقصائه ، ولذلك يلتف الرجل الدينى حول عذرائه البيزنطية القبيحة بينما يصنع الفنان الفلورنسى صورا وتماثيل فخمة للبابوات والرؤساء وهم رجال الدنيا فى أسوأ المعانى ، ويجوز أن نسمح لأنفسنا مع ذلك أن نتصور أن الدين والفن قد يتفقان أحيانا ، فيحاول الفنانون أن يتقربوا إلى الله بالرسوم الطاهرة » . وهكذا يتضح لنا أن السماء والأكاديمية الملكية لا يتباينان تباينا بعيداً فى نظر الدكتور ماريت . لا يزودنا فن سكان الأدغال بأى دليل واضح عن أصل النشاط الجمالى ، ولسنا أحراراً فى أن نفترض أن ما أخرجته إلى حيز الوجود هى الأغراض الرمزية أو السحرية التى نجده مستعملا من أجلها بل ينبغى لنا بدلا من هذا أن نفترض أن الفن السحرى والفن للفن عاشا فى هذه الحالة كما عاشا فى حالة فن العصر الحجرى القديم جنبا إلى جنب ، وذلك بناء على الاحتمالات النفسية الموجودة فى كليهما ، ولا شيء فى فن سكان الأدغال يناقض دعوانا التالية ، وهى « أن الفن السحرى كان مسبوقا بفن ليس إلا ، بفن ليس له أى غرض سوى اللذة

(١) نفس المصدر (ص ١٤) وفى أجزاء متفرقة منه كثيرة .

الخلاصة الناشئة عن عملية الابتكار الفنى ، بفن جاء لاستعـــادة تكوين الحوادث تكوينا مثاليا أو استعادة تطورها(١) ، بل إنه لمن الممـــكن كما أشرت إلى ذلك آنفا أن يكون الفنان قد اتخذ لنفسه تدريجيا مرتبة الساحر وقوته بفضل قدرته الابتكارية ، ولما كان السحر يعد أصلا للدين * والعلوم فإن الدور الذي لعبه الفن فى تحرير الثقافة العامة للإنسانية عمل جوهرى.

طبيعة الفن الروحى

تنحو الروحانية على خلاف السحر المادى فى مستلزماته إلى تفسير الحوادث بقوى فعالة ، بقوى روحية مختفية عن الأنظار ، وتستلزم عالما مزدوجا ، عالما من الأجسام والأرواح يتصل كل منهما بالآخر اتصالا

---

(١) وشبيه بذلك الخلاصة التى وصل إليها عالم فرنسى بارز هو الأستاذ « دلوكيه » (G.H. Luqut :Journal de psychologie, Vol. xxiii. PP. 340 - 428 (1731).

وقارن بها أيضاً ما كتبه « لوى » فى كتابه (R.H. Lowie, Primitive Religion, P. 260) وفيه ما يلى . . « لا مفر من التسليم حينما نلتقى بكل صراحة الخوف جانبا بأن الدافع الجمالى جزء من الأجزاء الأصلية فى العقل الإنسانى بصفته قوة فعالة منذ أول بداية الوجود الإنسانى وبمعنى آخر أنى أتفق مع «جولكسون» « على أن الذوق الجمالى عند الرجل البدائى حاجة قوية ذاتية » مثل اعتقاداته قوة وذاتية وعلى ذلك سيكون تداخله مع العناصر الأخرى الشبيهة به هو موضوع ذلك الفصل لاشتقاقه من ظواهر أخرى تختلف عنه فى مادتها بل سوف لا أخاف القول بوجوب رد المسحة الدينية الصورية التى تبدو فى الفن أحيانا إلى دافع جمالى وذلك خير من ردها إلى عكس من ذلك .

* ليس السحر أصلا للدين فالقرآن يثبت حداثة السحر فى تاريخ العالم ويثبت الباحثون فى علوم الدين عكس عبارة المؤلف .

سببيا ، فإن خلف ظواهر الوجود المرئية قوى خفية لايمكن إدراكها إلا بالتخيل فقط وتعد هذه العبارة « لايمكن إدراكها إلا بالتخيل » مفتاحا لفن الشعوب الروحية لأنه محاولة لإيجاد رمز للروحانية الكائنة خلف المرئيات ، ولذلك لايجاهد الفنان الروحي ليصور أى شىء واقعى أو أى كائن حى ويجاهد مااستطاع للوصول إلى ما وراء الواقع ، للوصول إلى الشىء السامى المختفى ، وحينئذ نسأل :كيف يستطيع الرجل البدائى تصوير السامى المختفى ؟ ونجيب بأنه لايستطيع ذلك إلا بتجريد الشىء من حالته الواقعية ، وبالبحث عن مبناه الأساسى أو هيكله . أنه يصوغ صورته التى يمثل بها الشىء صياغة هندسية ومن ثم يجد فى هذا الشكل الهندسى رمزاً للحقيقة الروحية .

وليس من السهل إيضاح العلاقات الحقيقية القائمة بين الفن والسحر من ناحية والفن والروحانية من ناحية أخرى ، ولقد قلت من قبل أن المحدثين من علماء الإنسان قد دحضوا دحضا بائنا علم النفس الساذج نوعا الذى بنيت على قواعده نظريات « تايلور » و « فريزر » ، فقد مال هذان العالمان المتقدمان تحت تأثير الفروض المادية التى سادت علوم زمانهم إلى الاعتماد أكثر مما يجب على فلسفة بسيطة للسبب والمسبب فزعموا أن أساطير الأقوام البدائيين وطقوسهم الدينية كانت كلها محاولات لتفسير ظواهر الطبيعة ، ولكن يجب ألا نعزو إلى هؤلاء الناس عمليات نشاطنا العقلى التقليدية فلا شك أنهم يؤمنون بعالم أرواح غيبى (فوق الطبيعة) وهو عالم ذو قوى ونفوذ تعجز القدرة الحسية العادية عن إدراكه لكن ليس هناك من صلة ضرورية أو منطقية تصل بين الطبيعى وفوق الطبيعى ، فالواقع أن العقل البدائى لايميز مجالا يعرف « بالطبيعة » كهذا المتعارف عليه بيننا ، بل دنياه وحده متكاملة لاتنفصل فيهـــا المادة عن الروح

ولكنهما ممتزجتان متداخلتان ، وهكذا تغالب قوى مافوق الطبيعة القوى الطبيعية وتناهضها فى نفس منطقة الواقع ، وفى هذا يقول الأستاذ ليفى بريل « لا تبدو الأساطير والطقوس الجنائزية والعمليات المتعلقة بالزراعة وممارسة السحر ناشئة عن حاجة الرجل البدائى لتفسير الظواهر الطبيعية تفسيرا قائما على العقل وإنما هى استجابة البدائيين للحاجات والعواطف الجماعية وهى حاجات وعواطف عميقة قاهرة (١) » .

الصور الجماعية (Collective Representations)

شرح الأستاذ « ليفى بريل » بتفصيل أوفى طبيعة الصور الجماعية وهى الوسيلة الشعبية لتصوير الواقع فقال :

« تقع الصورة فى حديث علم النفس المتداول الذى يقسم الظواهر الطبيعية إلى ظواهر انفعالية وحركية ، وعقلية فى القسم الأخير منها ونعنى بها شيئا معرفيا لأن العقل وحده أدرك صورة الشىء أوفكرة عنه ، ونحن لا ننكر أن كل صورة (representation) تؤثر فى الحياة العقلية الحقيقية على الميول كثيراً أو قليلا ، وتميل إلى إيجاد حركة ما أو منعها ولكننا نتجاهل هذه العناصر من الصورة (representation) وذلك عن طريق تجريد لا يخرج عن المألوف فى حالات كثيرة جداً ، ونحتفظ فقط

(1 - Lusien Levy Bruhl: How Natives think, Les Fonction mentall dans les Sociétes inferiers. Trans. by Lilian A. Clare. London, 1926.

ولدراسة الدور الأساسى الذى تلعبه النظريات السابقة للبحث العلمى فى نشأة المجتمع وهى نظريات تقوم على السبب والمسبب وعلى الأخص هذه النظريات منها التى تتضمن مبدأ الثواب والعقاب . انظر كتاب :

(Julins Kelson, Nature and Society, Chicago University)

بعلاقتها الأساسية الجوهرية بالشيء الذى تجعله معروفا لدينا وإذن فالصورة الذهنية (representation) ظاهرة عقلية أو معرفية (*) قبل كل شيء ومع ذلك يجب أن نفهم الصور الذهنية الجماعية عند البدائيين على غير هذا النحو لأن نشاطهم العقلى يكاد يكون جامداً « غير متنوع » حتى ليصعب على البدائى أن يرى الأشياء أو الأفكار بذاتها مجـــردة عن الانفعالات والاحساسات القوية التى تثير تلك الأفكار أو أثارتها الأفكار نفسها ، ولما كان نشاطنا العقلى أكثر منهم تعدداً فى أشكاله ونحن أكثر منهم تعودا على تحليل وظائفه يصعب علينا أن ندرك بواسطة أية محاولة من محاولات الخيال حالات معقدة فيها عناصر انفعالية أو دافعة تؤلف أجزاء لاتتجزأ من الصورة الذهنية ويبدو لنا أن هذه الصور ليست صوراذهنية بحق ، فإذا اضطررنا فعلا إلى الاحتفاظ بالألفاظ وجب علينا تعديل معناها بطريقـة ما ، ويجب علينا أن نعنى بحالة النشاط العقلى هذه عند البدائيين شيئا ليس بظاهرة عقلية أو معرفية خالصة أو شبه خالصة ولـكنه ظاهرة أكثر تعقدا نجد فيها الصورة الذهنية بحق فى عرفنا مخلوطة أو مصطبغة أو ملونة بعناصر أخرى ذات صبغة انفعالية أو دافعة وهى لذلك تدل من جهة الأشياء المصورة على اتجاه مختلف عن الاتجاه السابق (٢)

(*) المقصود من هذه المقتطفات تبيان مدركات الرجل البدائى « للظواهر الطبيعية » وهى ما يعبر عنها بالكلمة (Phenomena) أما كلمة الصورة الذهنية وهى معنى كلمة (representation) فالمقصود بها صورة فى العقل للشيء يعرف بطريق الاستذكار (acquintance) لا بالوصف أما المقصود بكلمة الصور الذهنية الجماعية فهو تلك الصور التى ينطبق محمولها (predicate) على مضمونها كـكل (designatton) (قاموس الفلسفة)

(٢) نفس المرجع السابق (ص ٣٥ - ٣٦)

ليس من الضرورى أن نتبع الأستاذ « ليفى بريل » فى كل مشتملات نظريته عن العقلية قبل المنطقية وهى نظرية قوبلت بما قوبلت به نظريات « تايلور وفريزر » القديمة من النقد الكثير ومع ذلك فقد ألقى تفسيره لطرق التفكير البدائية ضوءا على كنه الفن البدائى ، وبينما لا يشرح هذا التفسير أصول هذا الفن أو وجوده فيبدو واضحا أنه يقدم فروضا معقولة تفسر الأشكال الحقيقية التى يتخذها الفن البدائى . وزيادة على ذلك يصر الأستاذ « ليفى بريل » على القول بأن القوى التى أخرجت هذا الفن إلى الوجود صوفية الجوهر ، ويقول فى هذا الصدد « ولو أردت أن أشرح فى كلمة واحدة الخاصة العامة للصور الذهنية الجماعية التى لعبت دورا هاما فى النشاط العقلى لقوم متأخرين لقلت إن هذا النشاط العقلى كان نشاطا صوفيا مستعملا تلك الكلمة فى معناها المحدد بكل دقة وهو الذى تدل فيه كلمة « صوفى » على الاعتقاد فى قوى ونفوذ وأفعال حقيقية واقعة مع أنهـــا لا تدرك بالحواس ، وأحب أن أقول إن هذا المعنى هو الذى أستعمل له أنا أيضا الكلمة « صوفى » .

وهناك فرق واضح بين هذا النوع من التصوف وتلك القــــدرة على التأمل والتفكير الذى يمارسه متصوفه المسيحيين مثلا ، وللمرة الثانية يوضح لنا « ليفى بريل » هذا الفرق فيقول « يعتقد الرجل الخرافى بيننا كما يعتقد الرجل الدينى فى كثير من الأحيان فى نظام ثنائى للعالم الواقع ، قسم منه مرئى محسوس خاضع لقوانين الحركة الأساسية والثـــانى غير مرئى وغير محسوس ، روحى يؤلف مجالا صوفيا يحيط بالأول . ولكن عقل الرجل البدائى لا يرى عالمين متميزين متصلين أحدهما بالآخر ومتداخلين كثيرا أو قليلا فما هنالك إلا عالم واحد بالنسبة له ، فكل حدث صوفى كمحدثه ونتيجة لذلك كل إدراك صوفى أيضا (١) .

(١) نفس المرجع السابق (ص٦٨)

ولنر الآن كيف يمكن أن نربط بين هذه العقلية الصوفية للرجل البدائى ونشاطه الفنى .

أساليب الفن الوحشى

إذا تغاضينا عن أسلوب الحلية المجردة (الذى يجوز تعليله بعلة مادية هى الترقى بالجزئيات الثانوية تحت ضغط الخوف من الفراغ وكرهه) يتبقى لدينا ثلاثة أساليب متباينة من الفن الوحشى وهى : -

(١) تصميم مجرد صرف

(٢) صور للظواهر الطبيعية هندسية الإخراج أو محرفته

(٣) صور للظواهر الطبيعية حيوية الإخراج أو مزيداً عليها فيه وتشبه صور العصر الحجرى القديم ، ومن الجائز أن توجد هذه الأساليب الثلاثة جنبا إلى جنبا فى وقت واحد ولكن وجود نزعة طبيعية عالية يستبعد عادة وجود نزعة تجريدية تصاحبها .

وفى وسعنا أن نتخذ الشورنجاس(*) المزخرفة (Churungas) وهى الأحجار الصوفية التى تأتى من استراليا مثلا للتصميمات المجردة الصرفة . وقد شرح رجل من الأهالى الحجر المرسوم فى هذا الكتاب وقد حصلنا عليه من عنده فقال :

حصلت عليه من قبيلة «ناجاليا» وهو يصور طوطم حشرة التونانجا (Tonanga) أو بمعنى آخر يصور حشرة آكلة للحشائش تتخذ رمزاً لهذه القبيلة ، وفيما يلى ترجمة الحكاية المسطورة بالرموز على هذا الحجر .

«كان عدد من الحشرات آكلة الحشائش يعيش فى مكان يسمى (نجابا تجيمبي (Nagapatijumbi)) خرجت من الأرض وطارت محلقة صوب

(*) شورينجا معناها حجر مقدس صوفى

السماء وفى هبوطها غاصت فى الأرض مرة ثانية فتكاثرت فى الوقت المناسب ، ثم خرجت بعد المطر التالى عند الأمكنة المبينة بالحلزونات الصغرى . صعدت ، وهبطت كما يفعل البشر ، ذهب الناس إلى وانتنجارا (Wan'tan'gara) وبدخولهم الكهف تحولوا إلى شورينجا » .

والخطوط المستقيمة المتوازية تبين الطريق التى أوجدتها الحشرات بتكسير الأوراق وغيرها ، وأما علامات الأثر المزدوجة فتمثل أثر مسير الحشرة نفسها .

وهاك مثلا آخر من قبيلة «لوريتجا» يمثل طوطم القط المتوحش ويسمى « مالبيرا » وهو موصوف كما يلى : -

« أتى عدد كبير من عبدة القط المتوحش من الجنوب وفى أثناء السير تقرحت قدم واحد منهم فاضطر إلى التخلف عنهم وأخيراً تتبع آثار الرجال الذين سبقوه حتى مسافة ما ، ثم عزم على العيش عند مجرى غدير منحن « خليج» أعجبه عندما رآه ، وواصل الآخرون كلهم سيرهم نحو الشمال عندما قام هو برحلات قصيرة فى جميع الاتجاهات لصيد السحالى ليقتات بها حال وجوده فى هذا الخليج ، ولم يتوغل بعيداً لأنه كان أعرج ، وبتوالى الزمن تعب فلجأ إلى الكهف فتحول إلى شورينجا « حجر صوفى »(١) .

يعطينا ذلك ما يمكن أن نسميه قراءة للتصميم الموجود على الحجر ، ولست مدعيا أن هذه الأحجار أعمال فنية عظيمة كما لا أنكرها بدعوى أنها

(١) صحيفة دورية للمتحف البريطانى المجلد العاشر الجزء الأول سنة ١٩٣٥ (ص ٢٦و٢٧)وعلى هؤلاء المهتمين بالمقارنة بين الفن البدائى والفن الحديث أن يقارنوا هذه الحكايات بما وصف به الفنان « بول كلى » واحداً من رسومه الخاصة الذى سماه (نزهة على الأقدام مع خط) وانظر أيضاً كتاب الفن الآن (ص١٤١ ، ١٤٢)

جمالية تماما من أى اتجاه جمالى ، وإنما مغزاها منحصر فى الحقيقة الواقعة وهى أن الواحد من الأهالى « ابن البلد » يرسم تصميما مجرداً - أو نقول يرسم أو يحفر رمزاً لا يمثل شيئا طبيعيا ولكنه بلا شك يمثل فكرة بل سلسلة من الأفكار ، وقد يبدو إلى جانب ذلك أن ابن البلد يضفى على كل الكتلة المادية التى يتكون منها الشىء الحياة . والشكل العام للشىء « أو ما يسمى بالألمانية « جشتالت » غير مطلق وإنما محكوم بنفس القوى التى تحكم شكل إنسان أو حيوان متوحش ، وتركيب الشىء أو هيئته وظيفة من وظائف الروح التى يحتويها التركيب وقد وضح مستر « ف ه . كوشنج » توضيحا حسنا العلاقة الضرورية بين التركيب ومحتويات التركيب بدراسته لهنود أمريكا الزونيين فقال : « يحسب الشعب الزونى (The Zunis) كما تحسب الشعوب البدائية بصفة عامة كل شىء مصنوع حيا سواء كان بناء ، أو آنية طهى أو سلاحا ، يحسبونه حيا يحيا حياة ساكنة صامتة ولكنه رغم ذلك قوى واع ، قادر على أداء الأعمال لا بالمقاومة والعناد فحسب بل بالحركة الإيجابية والقوة أيضا متخذاً طرقا خفية سواء تجاه الخير أو الشر ، أما الكائنات الحية فهم يقولون إن كل حيوان مخلوق بتركيب أو هيئة معينة ، وتخضع أعماله ووظيفته لهذا التركيب ، فالطائر ذو الريش والأجنحة يطير بسبب تركيبه الريشى ، والحيوان ذو الفروة والأرجل الأربعة يجرى ويقفز ، والسمك ذو الزعانف والقشور يسبح ، وكذلك الأشياء التى صاغها الإنسان أو فطرها بيده فى أشكالها الخاصة حياة ، وتقوم بوظائف متنوعة تخضع لتراكيبها المتنوعة وهيئاتها »

« إن تراكيب هذه الأشياء لاتهبها قوتها فحسب بل تحد من قوتها أيضاً حتى لا تؤدى متى صنعت بدقة إلا تلك المنافع التى كانت الأشياء

الأصلية من نوعها تؤديها ، ومعنى صنعت بدقة أنهـــا مصنوعة ومشكلة بالضبط كما صنعت وشكلت باقى الأشياء التى من نوعها » (١)

وقد عقب الأستاذ « ليفى بريل » على هذه المقتطفات وهو الذى اقتبسها من أقوال مستر كوشنج بما يأتى :

من الخطأ أن نعزو - كما يفعل ذلك الناس عادة - الرأى القائل بأن البدائيين يربطون قوى خفية ، أو خواص سحرية ، أو روحا من نوع ما، أو عاملا حيويا بكل الأشياء التى تؤثر فى حواسهم أو تثير خيالهم ، وأن إدراكهم الحسى مفعم بالاعتقادات الروحية ، لأن المسألة ليست مسألة ربط ، فالخواص الصوفية المشبعة بها الكائنات والأشياء تؤلف جزءا لا يتجزأ من الفكرة بالنسبة للرجل البدائى الذى ينظر إليها جميعها على أنهـــا كل مركبا تركيبا متحداً ، ويأخذ ما نسميه ظاهرة طبعية عند مرحلة من التطور الاجتماعى تأتى بعد فى أن يصبح وحده كل مايشتمل عليـــه الإدراك الحسى حتى لتستبعد العناصر الأخرى التى تتخذ حينئذ صورة اعتقادات ، ثم تبدو أخيراً بشكل خرافات ، ولكن مادام هذا التفكيك لا يحدث فإن المدرك الحسى يظل كما هو وحدة لا تتنوع (٢) .

ولذلك يبدو من الممكن الاتفاق على أن الرجل البدائى لم يتبين نشاطه الجمالى منفرداً على هذا الوجه ، فإنه مجرد جزء من نشاطه المعاشى ، ذلك النشاط المعقد المشتمل على كل قدراته فى عالم صوفى الإدراك ، وذلك

---

1 - F. H. Cushing, Zunis Creation Myths, E. B. Rept., xiii. PP. 361-3, Quoted by Levy Bruhl, op. cit. p. 41.

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٤٠

الإدراك وحدة واحدة ، ولكن انطواء القدرة الجمالية فى عملية معاشية مضطردة على نسق واحد لا يبدد كيانها الخاص ولا يذهب بتباينها فى الأفراد ، والقول بأن الدافع الجمالى غير موجود بالنسبة للرجل البدائى لكونه غير قادر على وعيه إنما هو خلط بين حقيقة الشعور بالشيء وحقيقة وجوده ، وفى هذا الطور البدائى من الثقافة البشرية كل الدلالة على أن الدافع الجمالى جزء أصيل من أجزاء العقل البشرى العامة ، ومشكلتنا الآن هى تحديد الحالات والنتائج المترتبة على قيامه بوظيفته ، وليكن مفهوما مع هذا أنى أدع جانباً جواز كون مايسمى الدافع الجمالى مرتبطا تمام الارتباط بدوافع أخرى غامضة مثله أو حتى متماثلا معها « ومتلاشياً فيها » ، ومثال ذلك الترجمة أو القراءة التى يفسر بها أهالى استراليا تصميماتهم الموجودة على أحجارهم الصوفية « الشورينجاس » ، فهى فى نظر وجهة من وجهات التحليل النفسى واحدة من الشروح الثانوية المتعددة ، أو بمعنى آخر التبريرات الملاصقة ، لبواعث هى فى الواقع بواعث لاشعورية متصلة بسيطرة غريزة الفرد الجنسية ؛ ولقد حلل دكتور « روحيم » هذه التصميات من وجهة التحليل النفسى هذه ، ويبدو لى أن بحوثه مقنعة تماما (١) . ولكن الفن البدائى لايختلف عن الفن عامة فى هذه الناحية ولذلك سنعالج هذه الناحية منه عندما نبحث مايجوز من العلاقات بين الفن واللاشعور .

إن استقصاءات علماء الإنسان حينما يعالجون ظواهر الفن مبنية بصفة عامة على أساس المشاهدة النظرية ، وواجبنا الآن أن نتناول نفس هذه العناصر من وجهة نظر الفنان المبدع ذاته ، ولن نستفيد كثيراً فى هذه

1 - Austrealian Totemism, by Géza Roheim. London, 1925
Cf. also "O. Rank," Das Travrsa der Geburt. 1924.

الناحية من علماء الإنسان ، ويجب علينا أن نستخلص نتائجنا من الأدلة التي تصدر عنهم بغير قصد .

الفنان الشعبي « ابن البلد »

لاجدال في أن الأحجار الصوفية التي ذكرتها ليست أعمالا فنية رائعة ومع أننا نجد تصميمات تجريدية وافرة أكثر منها جمالا فإن هذه التصميمات لا تبلغ الأهمية الجمالية لأنماط الفن البدائي الأكثر منها اتفاقا مع الطبيعة ، وعلى ذلك فلا بد من أن ننتظر حتى العصر الحديث لنرى فنا مجرداً عظيم الدلالة الجمالية يخرجه الفنان عن قصد ، لكن هذا حديث آخر ، فما هي إذن طبيعة النشاط الجمالي عند الفرد في أول أسلوب بدائي للتجريد .

مراحل ثلاث تدفع ابن البلد فيها قوة جبرية . .

ا ـ ليعمل في المرحلة الأولى تصميما من نوع ما .

ب ـ وليعمل في المرحلة الثانية تصميما مجرداً لا تصميما طبعيا .

جـ ـ وليعمل في المرحلة الثالثة ، بطريقة خاصة ، أشكالا من نوع خاص .

ولنبحث هذه العمليات الثلاث على التوالي . .

من الواضح أن الدافع الجبري للعمل ، أي لصنع شيء ، وماهو بشيء نفعي بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ ، مصدره إحساسات يشارك فيها الفرد باقي أفراد المجتمع ، أي أن مصدره الصوفية السائدة وقتئذ ، وهذه الصوفية جزء لايتجزأ من فلسفة ابن البلد في الحياة وتسمى (Weltanschaung) ويشاركه في هذه الفلسفة إخوانه جميعا ، فإذا ما عمل ابن البلد كفرد حجراً صوفيـــا شورينجا أو عاموداً مقدسا ويسمى « نورتونجا » فإنه بذلك يساهم فقط في طقوس قبيلته التقليدية ، والدافع في هذه الحالة إلى عمـــل التصميم دافع ديني بالمعنى الواسع لهذا اللفظ .

ولكن لانستطيع القول بأن عمل التصميات كله ديني بالضرورة فلا يعمل ابن البلد تصميما إلا حينما يحفزه دافع ديني ، وقد قدم الأستاذان « سبنسر ، وجيلين » برهانا قاطعا على ذلك فى كتابهما المشهور عن قبائل السكان الأصلين فى استراليا الوسطى جاء فيه :

« حينما يسأل أبناء البلد عن معانى رسوم معينة ، يجيبون على الدوام أنها لعب فقط ، ولا تعنى شيئا . . . ولكن لرسوم تماثلها ليست مرسومة إلا على أشياء تستعمل فى الاحتفالات الدينية أو مرسومة فى بقعة خاصة معنى فى غاية الوضوح . . . يخبرك ابن البلد نفسة أن رسما خاصا فى بقعة ما غير ذى معنى ، بينما يذكر لك بدقة ما يفترض أن يعنيه نفس الرسم عندما يرسم فى بقعه تختلف عن الأولى ، ونلاحظ أن هذا الرسم الأخير يكون دائما عـــلى ما يصح أن نسميه الأرض المقدسة التى لا يجوز أن تقترب منها النســاء (١) .

وعلى ذلك لانستطيع إلا أن نستخلص أن التصميم يجوز أن يكون نتيجة دافع دينى وقد لا يكون كذلك ، وبعبارة أخرى نستخلص أن الدافع لعمل تصميم ربما يكون تلقائيا ذاتيا صرفا ، وهى الخلاصة التى وصلنا إليها فى حالة رجل ماقبل التاريخ ، فإن الشيء الدينى هو مايقرأ فى ثنايا التصميم لا عملية إخراج ذلك التصميم .

ولكى نصل إلى المرحلة الثانية نسأل ، لماذا إذا يتخذ التصميم شكلا مجردا ؟ يميل الأستاذ « ليفى بريل » إلى افتراض أن شكل التصميم مطاق كل الإطلاق ، وأنه يتخذ معنى من القوى الصوفية التى تلازمه ، ولكنه لا يصورها بأية

---

(١) واقتطف الأستاذ « بريل » فى نفس كتابه السابق ص ١١٠ نفس الكلام .

حال ، وإلا فكيف نشرح الحقيقة التي ذكرها « سبنسر وجيلين » في استراليا ، « وفون دى اشتين » فى البرازيل ، « وباركنسن » فى البحار الجنوبية ، وهى أن التصميم يمكن أن يعنى شيئا معروفا فى مكان معروف وشيئا آخر مختلفا تمام الاختلاف عن الأول فى مكان آخر ؟ وبالاختصار لم يلازم هذه الرمزية نظام متسق ، فالتصميم هو التصميم ، أى أن الفن للفن ، وإنما يكون للتصميم من بيئته ومحيطه معنى فكرى أو أى معنى فوق معناه الجمالى ، أى من موقعه من الزمان والمكان (١).

وقد قدم الدكتور « ث . ج . سيلجمان » دليلا ينتهى بنا إلى نفس النتيجة فى مؤلفه عن الميلانزيين فى غينيا الجديدة البريطانية « كمبردج سنة

---

(١) لقد شرح لى رجال البيننج « Baining » أنفسهم هذه الزخارف وعلى ذلك لايمكن الشك فى هذه النقطة مادام هؤلاء الذين أنتجوها قد ربطوا فكرة معينة برسومهم هذه وإن كنا فى كل حالة من الحالات عاجزين عن إدراك العلاقة بين المعنى وبين الشيء المرسوم ، وذلك لأن التصميم لا يمثل بأية حال الشيء موضوع الكلام ، وكم نكون مخطئين أن نترجم الزخارف الحليية تبعاً لما تشبهه من الأشياء التى نعرفها . ويرى « البيننج » أنفسهم فى هذه التصميمات العرفية « التقليدية » شكل قوقعة أو ورقة أو إنسانا الخ . . . وإن الفكرة لتبلغ من الثبات فى عقولهم مبلغا نرى معه الدهشة لغباء السائل بادية على وجوههم عندما يسألهم عن معنى هذه التصميمات ، فهم لايستطيعون أن يتصوروا أن شخصا ما يخفق فى التعرف بسرعة على معنى هذه الزخارف . « عن كتاب للأستاذ « ر . باركنسون » ص٦٢٧

١٩١٠ » بصفحة ٣٤ فقال «لا يحس البابو ميلانزيان (*) بحاجة قاهرة لإعطاء معنى لأى شكل من الأشكال التى ينحتونها فى الخشب أو للوحدات التى يشمونها على أجسامهم ، أو لنظم أغانيهم أو لحركات رقصاتهم ، وإذا ماسئلوا عن تفسير لنحت خاص أو لرسم وحدة وشمية أو لنوع من الرقص كان جوابهم دائما « هكذا كان يفعل آباؤنا من قبـــل » جوابا شافيا لا تعقيب عليه »

وقد تجـــاوز دكتور « سيلجمان » فى هذا الموضـــوع أغلب علماء الإنسان مؤكداً أنه ليس من المستطاع تقديم مثل أحسن من هذا المثل السالف دليلا على حب الإنتاج الجمالى لذاته ، وعلى تجاهل أى قيمة غير جمالية تجاهلا مقصوداً ، وإن حقائق كهذه لنتجه اتجاها قاطعا إلى تعزيز الاعتقاد القائل بأن حب البابو ميلانزيان للفن وإقبالهم عليه هو إلى حد كبير حب الفن لذاته (Autotelic)، وتزداد هذه الفكرة قوة على قوة عندما ندخل فى حسابنا العدد الوافر من الأشياء التى تغطى بحفر ، أو بخطوط منحوتة أو مرسومة أو حفرت فيها وحدات فنية تزينها أخرجها الفنان بطريق الحريق ، تلك الأشياء التى ثبت ثبوتا قاطعا بدليـــل من البحث الدقيق والتقصى المتكرر أن معظمها ليس بذى فائدة سحرية أو أى من تلك الفوائد غير الجمالية (١) .

وإذا لم يترتب على الاعتبارات السالفة نظام متسق للرمزية فقد يبدو

(*) البابو (Papuo) اسم يطلق على سكان غينيا الجديدة فقط ، والبابو ميلانزيان اسم لهؤلاء والعناصر الأخرى الميلانزية التى تسكن غينيا الجديدة وجزر ميلانزيا التى حولها .

(١) نفس المرجع السابق ص ٣٥

أن يتلو ذلك منطقيا أن ابن البلد غير مقيد - عندما يعمل تصميما مجرداً - في عملية الإخراج الحقيقية بسوى الدوافع الجمالية الصرفة التي تنتج عن الآلات التي يستعملها ، والخامات التي يشتغل فيها ، وعن حساسيته لصفات مجردة كالتوازن والإيقاع والإحكام الخ . . .

أما وقد برهنا على الخلاصة السالفة بقوة أو سلمناها بالنسبة للتصميمات المجردة البدائية فإنه يجب علينا بعدئذ أن نسأل أنفسنا هل تنطبق نفس هذه الخلاصة على مجالي الفن البدائي الآخرين ، وهما تصوير الظواهر الطبعية تصويراً هندسيا ، وتصويرها تصويراً حيويا ؟

الفن العرفي

إذا تناولنا التصوير الاسترالي أو التصوير في غينيا الجديدة ، وكلاهما يصور الإنسان والحيوانات بطريقة مختصرة اختصاراً بالغاً أو مختصرة بعض الاختصار بدون رسم أي شيء من شكلها الواقعي الطبعي استطعنا أن نقول : —

أولا - إنها ذات معنى مسلم به غالبا ، فالكائنات الإنسانية دائما يقصد بها أن تكون كائنات إنسانية وكذلك يقصد بالحيوانات أنها حيوانات .

ثانيا - إن معنى الرسوم واحد بالنسبة للمجتمع كله ، فليس لواحد دون الآخرين معان خاصة .

ثالثا - إن الصور تستعمل في احتفالات دينية معينة فتستعمل مثلا عندما يجددونها قبل فصل الأمطار لتؤكد الخصب .

فالرسوم بناء على ذلك رمزية ، وهي تستعمل على أنها صور تعبر باختصار عن أفكار عامة ، وهكذا يفهمها الناس عامة ، ولكنها كما يؤكد « ليفي بريل » وهو محق في تأكيده هذا ، ليست ولا بد ظواهر عقلية أو معرفية

ارتكانا على الاعتبار السالف، ومعنى ذلك أن ليست صورة الحيوان فيها إطارا معزولا عما وراءها ، وإنما تحمل معها دائما الانفعالات والصلات التى يثيرها وجود الحيوان نفسه .

وحينئذ إذا حولنا انتباهنا نحو الفنان على أنه فرد يرسم تحت هـــذه الظروف استطعنا أن نتخيل بسهولة أنه يعمل مدفوعا بقوة جبرية تختلف كل الاختلاف عن الاتجاه العقلى المستقل عند المصور المتحضر ، فلا شك أن للفنان المتحضر عند مايرسم حيوانا ، علما حدسيا خاصا بطبيعة الحيوان ، وربما تعتمد حيوية رسمه على مقدار هذا العلم وقيمتـه مثلما تعتمـــد على على مقدرته على ترجمة هذا العلم فى شكل فنى ، وإلا فكيف يمكن بغير ذلك أن نشرح الفرق بين أعمال « بيزانللوا أوجوديه برزيسكا » « وبول بوتر أو لاندسير » ،وعلماء الانسان لا يهتمون بتلك العوامل الفردية مع أنهم عادة يدخلونها فى حسابهم ضمنا ، ولقد أفرد الأســتاذ « لوى » فصلا كاملا للفروق الفردية (١) ومن الغريب أنه لا يعير أى التفات القـدرات الفنية ، وإنه ليلاحظ مع ذلك الفرق الواضح بين مهارات أبناء البلد فى سرد القصص ، ويعرف أن ماهو حق واضح جلى فى المجـــال الأدبى ينسحب على المجال العقلى عامة وبنفس الدرجة ، وربما يجوز القول أن فى ذلك المجال الواسع اللفظ ـ مجال العقل ـ انطوت فروق بين الأفراد فى الحساسية الجمالية والقدرة الفنية .

ولـكن ذلك يفتح الباب لمسألة أكبر لا نستطيع أن نناقشها مناقشـة تامة إلا فى مرحلة متأخرة من بحثنا ، أما ما أحب أن أبرزه الآن فهو أن هذا الحدس الخاص أو المشاركة الوجدانية أو العلم الخاص (*) ـ أو سمه

---

(١) الدين البدائى الفصل ١١ (*) هذه الألفاظ الثلاثة تعبر فى معناها عن العلاقة الحسية المقامة على التعاطف بين الـكائنات وبين الرجل الشعبى .

ما شئت - حينما يوجد فى ابن البلد يولد الأسلوب الأول من الفن البدائى وهو « التصوير الحيوى » (vitalistic representation) أما النوع الثانى فقد وصفناه بأنه هندسى أو تلخيصى ، وليست بينه وبين أى شكل ظاهرى من أشكال الحياة علاقة ودية مبنية على المشاركة الوجدانية ، وما دام هذا الفن خلاصة فهو يقنع بالحد الأدنى من العناصر الأساسية ، فيكتفى مثلا بنقطتين وخط داخل دائرة لتمثيل وجه إنسان . والراجح أن ثمة فرقا بين مجرد التلخيص الذى يدل على دافع جمالى واهن وبين الهندسة بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ ، أى تصوير الظواهر تصويرا هندسيا ، لأنها « أى الهندسة » معقدة جدا فى الغالب وليست ملخصا ، إنها تعقيد لا تبسيط للمظاهر الطبيعية . ونحن مخيرون فى الحالة الثانية بين اعتبار تعقيد التصميم تعقيدا مقصودا لمجرد خوف من الفراغ أو تعبيرا عن هروب من الواقع بشكل أشد وأقسى . فاذا كنا ماديين اقتنعنا بالتعليل الاول وهو « الخوف من الفراغ » وهذا تعليل لا أستطيع شخصيا قبوله على أنه تعليل شامل يفسر كل أوجه الفن الهندسى .

ويلفت النظر إلى هذا التباين بين التصوير الحيوى والتصوير الهندسى أو التلخيصى عالم ألمانى من علماء الإنسان هو « هربرت كن » فى مقال أحب أن أقتبس منه ما يلى :

« إن أبرز سمة فى فن سكان الأدغال هى ذلك الطابع الحسى الطبعى الذى تتميز به روحه الملهمة ، التى تفصح عن كل شىء ، والطبعية كصفة هى ولاشك مجرد لفظ نسبى ، فاذا وضعنا فن سكان الأدغال إلى جانب فن الزنوج الأفريقيين مستبعدين فن « بنين ، ويوربا »(Beniun Yoruba) نجد فن سكان الأدغال أقرب كثيرا من الفن الزنجى إلى النموذج الطبعى ، فهو أكثر منه مطابقة للواقع وأصدق نقلا عن الطبيعة ، وعلاقته

بالواقع غير تلك العلاقة بين الواقع والفن الزنجى تماما .

ولكن ساكن الأدغال أكثر التصاقا بالطبيعة فهو يخبر الصفات المحسوسة للأجسام خبرة أغزر وأدق ، يخبر تكوينها ولونها وحركاتها ، والشيء بالنسبة له هو واقع الشيء لا رمزه ولا معناه الجوهرى كما يراه رمزاً أو جوهراً الزنجى الميال إلى الروحية . إن نظرة ساكن الأدغال للدنيا نظرة سحرية والصلة بين فنه وهذا الأسلوب من الخبرة أوثق صلة ، والنظرة السحرية للحياة لا تعرف شيئاً عن العلاقة الهامة بين المعنى والكائن ، فلا يعرف الفكر السحرى الشيء إلا فى واقع موضوعى فعلى ، وهكذا يعترف فن هذا الطور بالواقع والنسخة المنقولة عنه فقط ، وليس فيه صور الآلهة أو تماثيل لها وإنما الشيء المسجل واقع خبرة الحياة اليومية وحقيقتها ، فالحيوانات مصورة وهى تجرى ، وترعى الحشائش ، وهى راقدة أو واقفة ، والرجال مصورون وهم يصيدون أو يرقصون ، أو متنكرون فى صور الحيوان ، ولا تزال المخلوقات الخرافية كالثعبان ، والموت وكائن آخر يبدو أنه يمت إلى مرحلة الانتقال الفكرى بين السحر والاعتقاد بالأرواح تحتفظ كلها بشكلها الطبعى (١) .

ويؤدى بنا البحث آخر الأمر إلى ما يأتى : إذا كانت الرمزية هى المرمى النهائى الوحيد فسوف لا تجدى مناقشة الشكل الذى يتخذه الرمز فى الدور البدائى من الحضارة على الأقل ، فالرمزية لكونها لا تشجع أى مستوى جمالى راق لا تبالى بالكلية بالناحية الجمالية ، ولكونها تقنع بأضيق تصوير مختصر للشيء أو الصورة أو الفكرة تجنح بالفعل إلى تثبيط أى عمل يفيد الصفات الجمالية البحتة (٢)

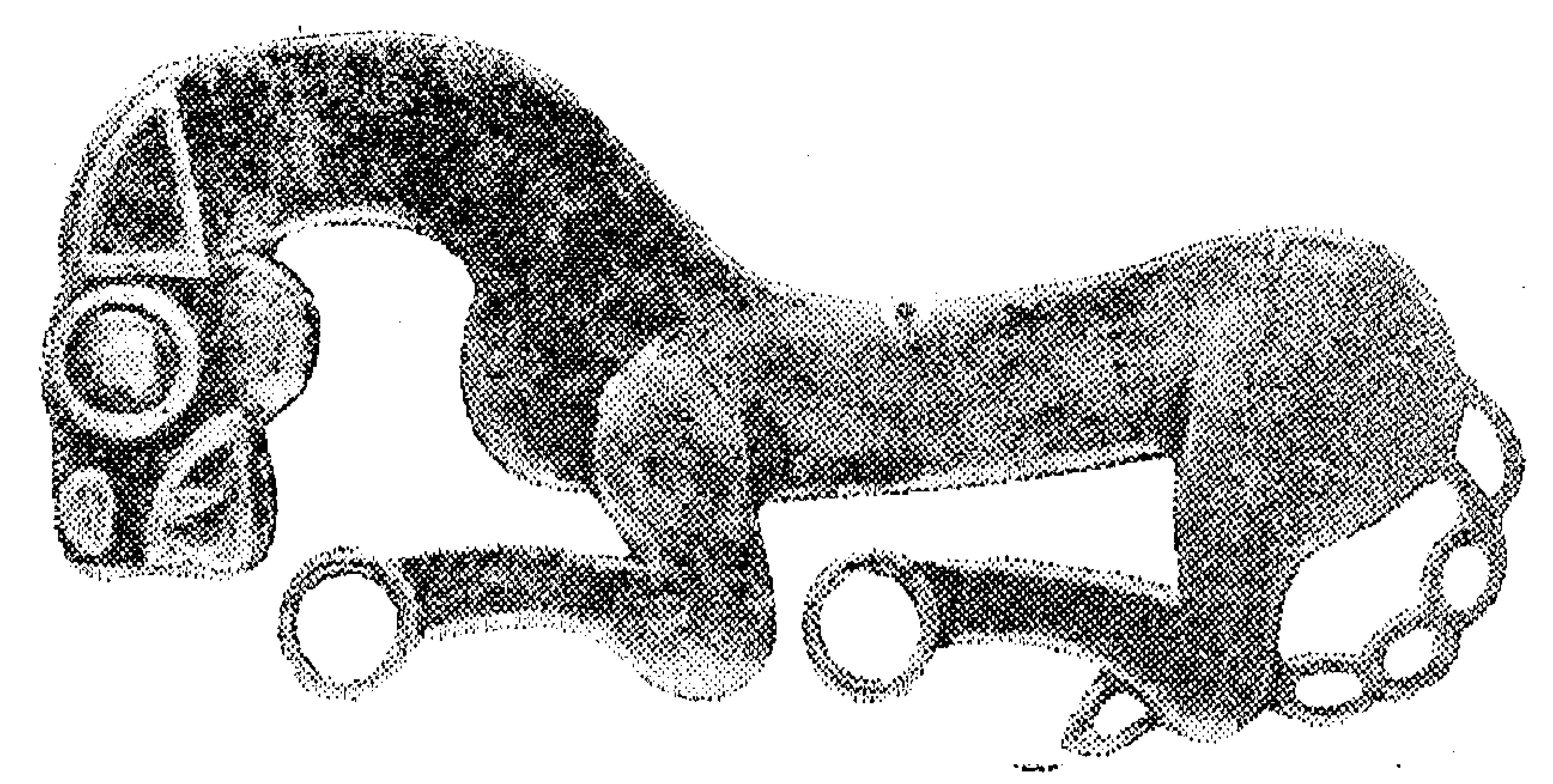
1. - Bushman Art, by Hugo Obermaier and Herbert Kuhn, Oxford 1930

(٢) قارن مناقشة نفس المسألة فى كتاب الدكتور دلوى ، السابق ص ٢٦ ، ٣٩

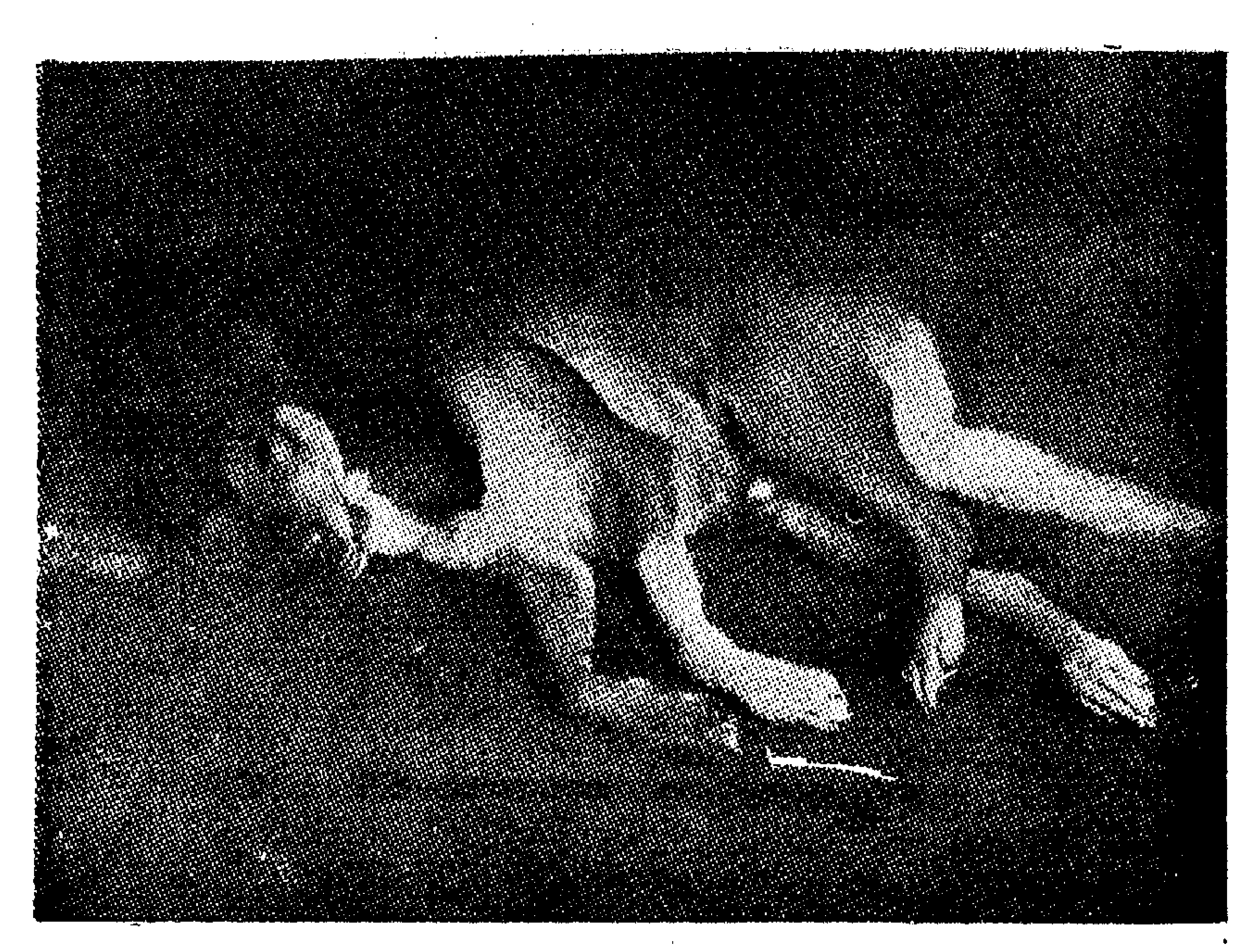
ومع ذلك إذا كان المطلوب وكيلا عاملا كما فى السحر ، لا مجرد رمز اضطر الأمر حينئذ إلى إخراج العمل الفنى إخراجا حيويا بقدر الإمكان ، وهذا لا يتطلب تمثيل الشيء تمثيلا دقيقا . لأن لابن البلد من الحس مايدرك به أن الحيوية صفة كامنة فى حياة الشيء وفعله ، وأنها قوة فعالة داخل الشيء لافى شكله الخارجى الراكد ، فالوعل وهو يجرى يختلف اختلافا بينا فى شكله وتركيبه عن وعل آخر واقف ، فالشكل يتغير بتغير الوظيفة التى يؤديها وقتئذ ، والتصوير الناجح يهدف إلى تسجيل النشاط الوظائفى لا الكائن الراكد ، وتحت دافع كهذا يدعمه تدعيما طبيعيا اعتقاد فى سحر قائم على المشاركة الوجدانية ينبعث أسلوب من الفن التصويرى فى درجة عالية من الحيوية .

الفن السيثانى Seythian Art

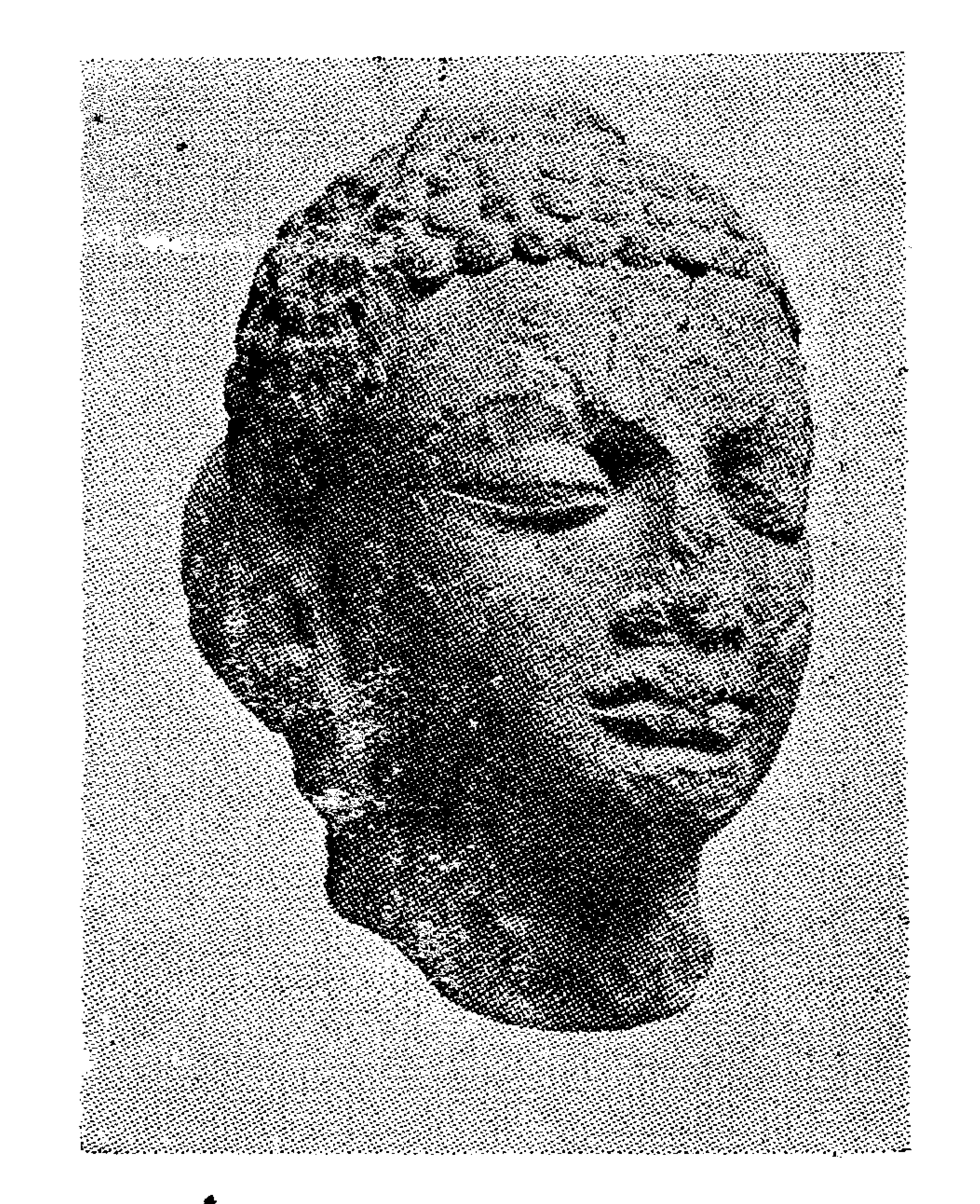
لست أقصد فيما سبق التلميح بأن هذا الفن لا يظهر إلا عندما تساعده المعتقدات السحرية ، فحسبنا أن نلقى نظرة على مجتمع له نظام آخر يختلف فى كثير من الوجوه عن مجتمع العصر الحجرى القديم ، وعن مجتمع سكان الأدغال لنجد فنا شبيها بفنيهما لا صلة له بمثل هذه المعتقدات أو الأعمال مهما أطلنا البحث فيه ، وأشير بهـــذا إلى ما يسمى الأسلوب أو الطراز الحيوانى عند « السيثيان » ، وهم قبائل رعاة رحـــل سيطرت على جنوب روسيا فيما بين القرنين الثامن والثالث ق . م . ويشبه فنهم منذ بداية نشأته حتى نهاية القرن السادس ق . م . فن سكان الأدغال مشابهة تامة ، ويكاد يكون مقصوراً جملة على تصوير الحيوانات ، يصورها فى صور ذات حيوية عالية ، مبرزاً أكثر سماتها أصالة ، وحركاتها المميزة لها ، ويختلف عن فن سكان الأدغال ، وفن العصر الحجرى القديم فى ميله إلى التنسيق الزخرفى ،



٢١ - نمر مصنوع من صفيحة من الفضة ، وهو رسم صينى من أسرة « الهان » ٢٠٦ - ٢٢٠ ق . م



٢٢ - صورة كلب لمصور اسبانى فى القرن السابع عشر وهى وسابقتها توضحان نهاية كل من الفنين الهندسى والطبعى ، وتقع بين هاتين النهايتين الأساليب الموضحة بالصورتين ٣ و ٤



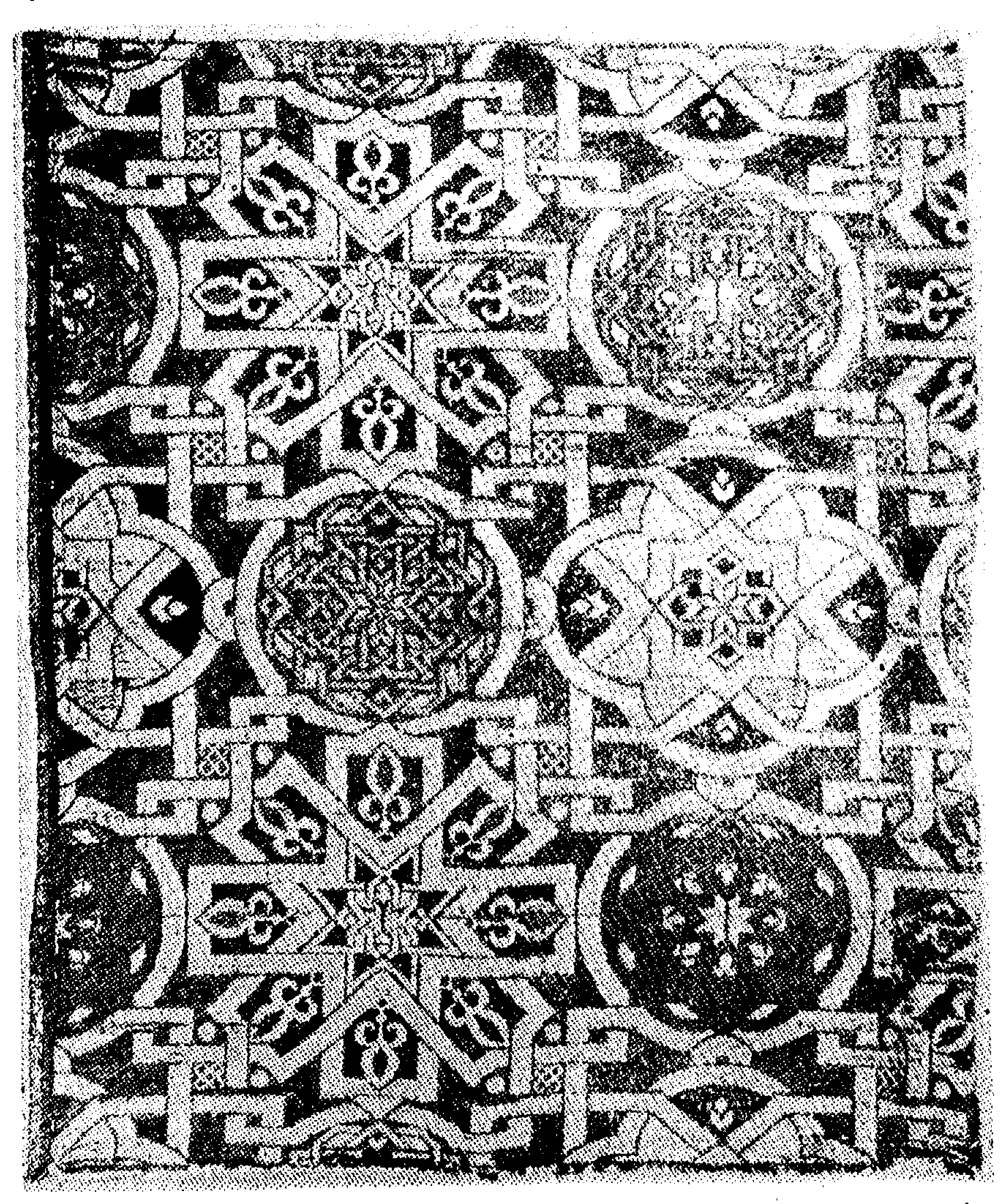
٢٣ ـ رأس بوذا مصنوع من حجر رملى أحمر من منطقة (Mathurá) فى الأقاليم المتحدة ومن أسرة « كوشان » فى القرن الثانى من الميلاد



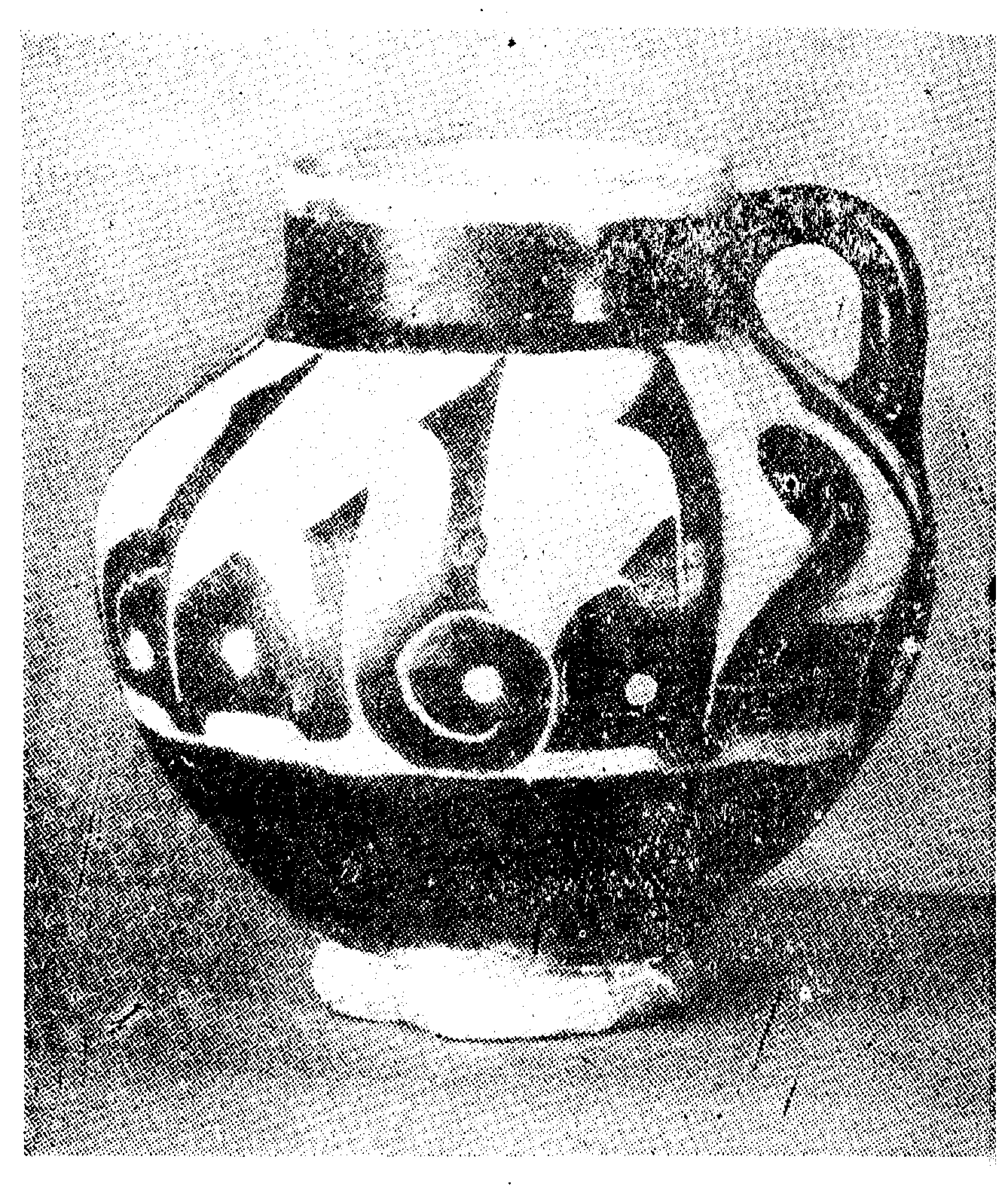
٢٤ ـ قناع لبوزية (Bodhisattua) من الخشب المحفور ومدهون باللاكيه من عصر « فوقيوارا » باليابان ٨٦ - ٩ - ١١٥٩ وهذه الصورة والتى سبقتها توضحان انتشار أسلوب دينى واحد فى بقعة واسعة من الأرض خلال ملايين السنين



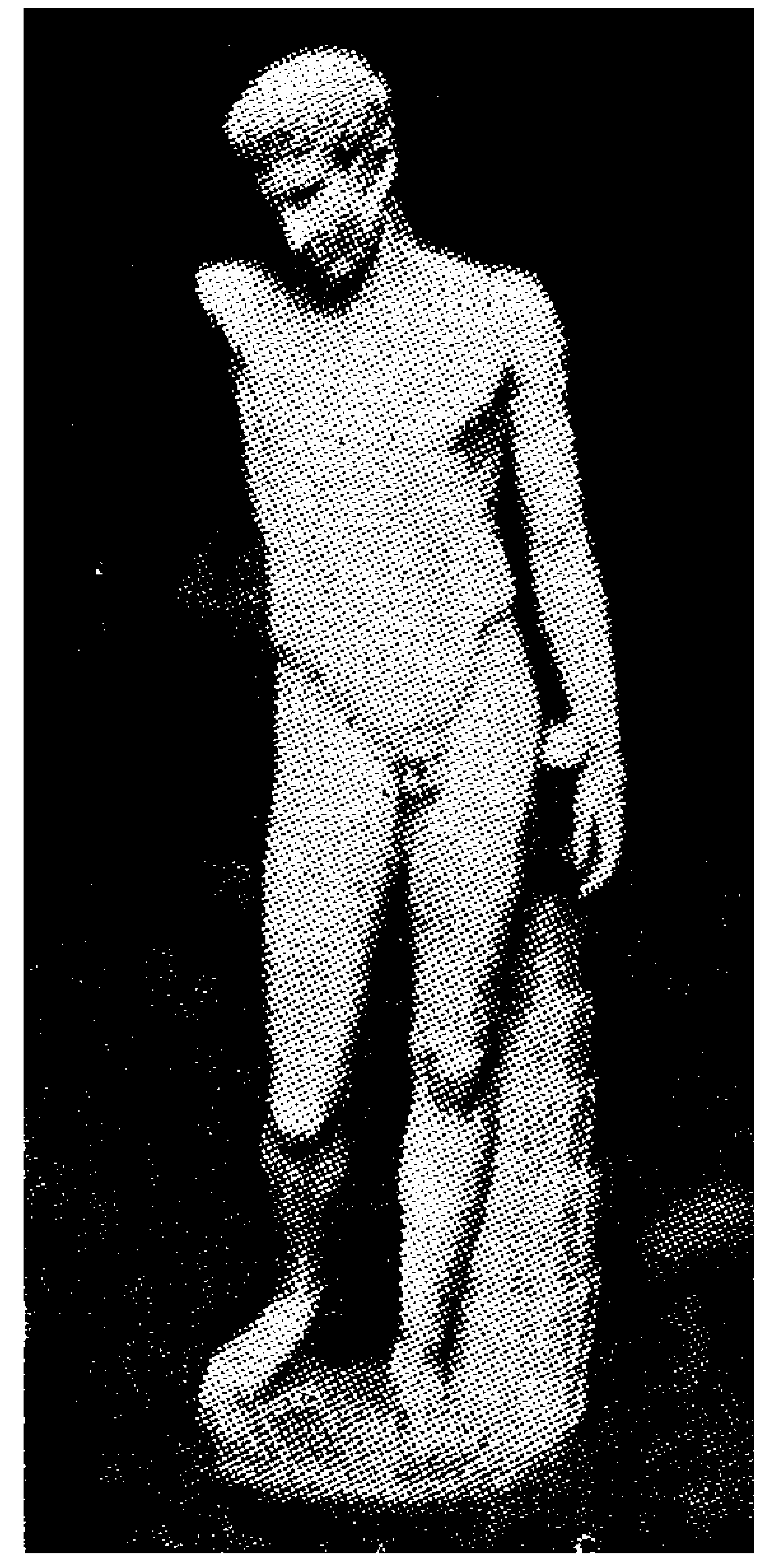
٢٥ - لاعب الناى الربانى - منحوت فى حجر رملى أصفر ، وهو من معبد « جين » (Jain) بولاية بومباى فى الهند ومن أسرة « شالوكا » - حوالى القرن الحادى عشر الميلادى



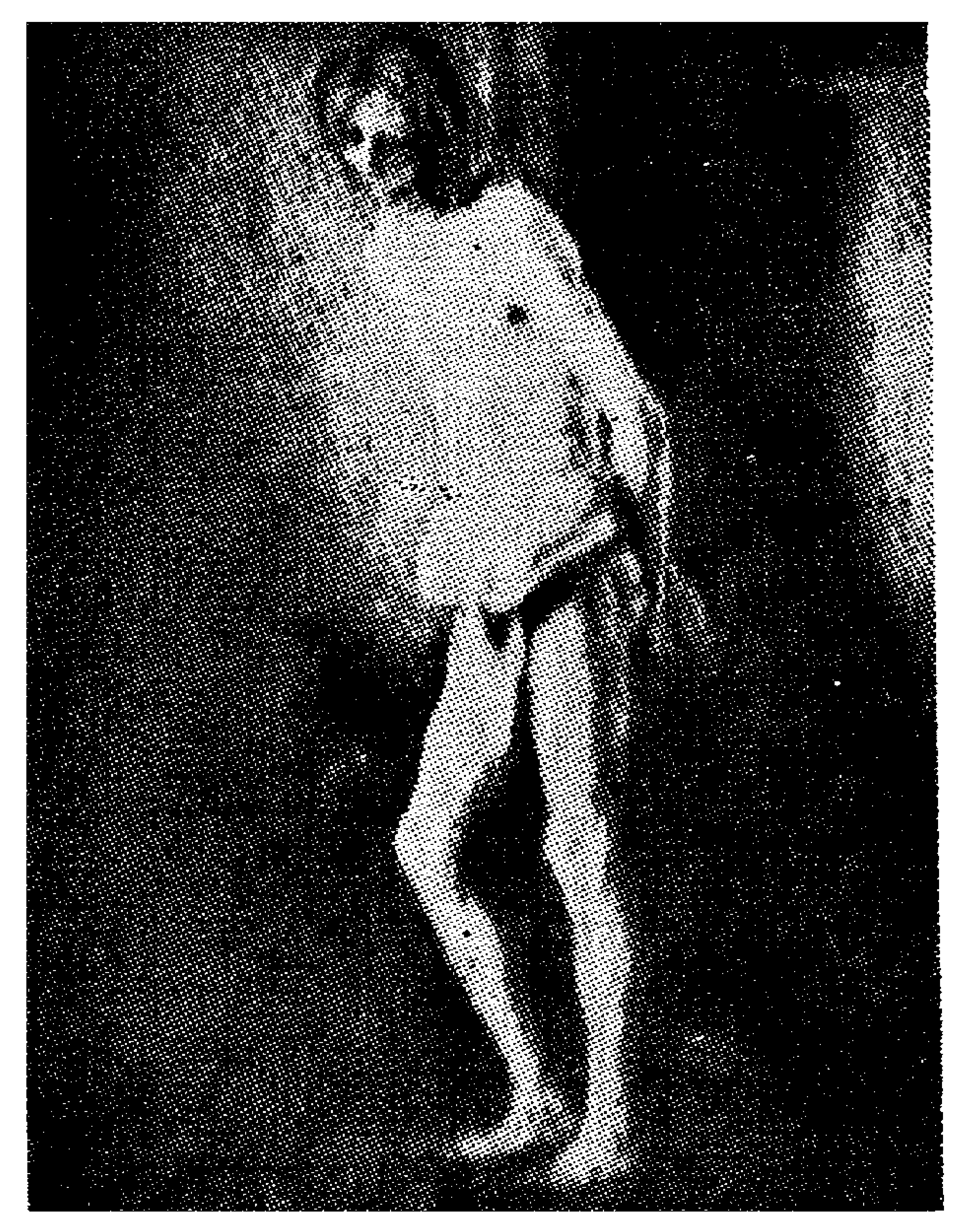
٢٦ - قطعة نسيج من الحرير صنعت فى اسبانيا فى القرن الخامس عشر ، ولربما كان صانعها مراكشيا ، وهى مثال للحلية الهندسية ابتكرها الفنان فى ظل الدولة الإسلامية



٢٧ - ابريق من الفخار مزين بالخط الكوفى ، وهو من القرن الثالث عشر الميلادى ، وهو مثال آخر يوضح استعمال الرسوم ذات الأصول غير الطبعية فى الفن الاسلامى



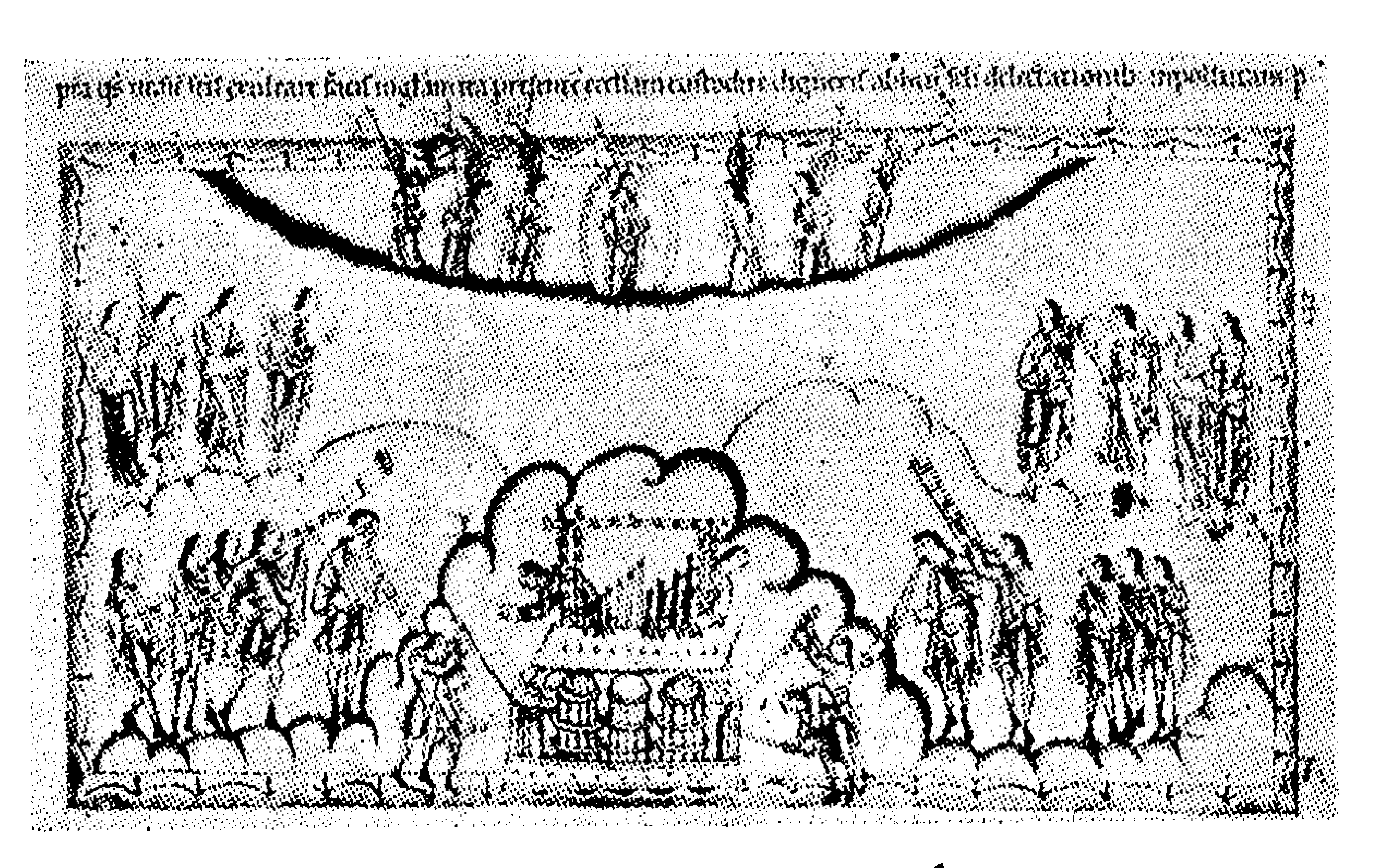
٢٨ ـ صورة مايسمى رياضى ماكـوت الغربية Westmacott وقد تكون منقولة عن Polykleitos's kyniskos «صبى الملاكم من بلدة مانتينيا» حوالى ٤٥٠ - ٤٠ - ق . م



٢٩ ـ دراسة لموضوع صلب المسيح لرمبراندت ـ حوالى ١٦٤٦ م



٣٠ ـ محاربو الصور يكسرون التصاوير ـ منقولة عن كتاب التراتيل، وهو مصور على الأسلوب الشعبي فى القسطنطينية ـ حوالى ١٠٦٦ م



٣١ ـ المسيح فى السماء ـ مأخوذة عن كتاب التراتيل نسخة (Eadwine) المكتوب فى (Canterbury) فى القرن ١٢ م ـ وهذه الصورة توضح انتشار أسلوب شعبي تحت ستار من النظام الديرى «نسبة إلى دير»



٢٣ ـ العذراء و طفلها ـ من عمل الفنان «ماستر ميكل»
وهى من الأراضى الواطئة حوالى ١٥٢٠ م



٣٢ ـ الصورة المعجزة لسيدتنا العذراء فى تخفين Tikhuin
وقد اكتشفت فى ١٣٨٣م ؛ وهى نسخه جديدة عن
صورة إغريقيه إيطاليه من دير « تخفين »

وهو ميل يزداد وضوحا بتطور هذا الفن وتدهوره الأخـــير ، فقرون الغزال مثلا بشيء من التحوير تتحول إلى حلية مجردة ، وفوق هذا تقتصر ممارسة الفن عند السيثيان على مايستعمل من الأشياء ، أو أدوات الزينة ، كسروج الخيل وحليها ، وأعمدة الخيام والأبازيم وغيرها ، وهو خال من أية إشارة تدل على السحر أو التصوف ، ولم يصبح تعبيراً عن أفكار أيا كان المعنى الذى يفهم من لفظ التعبير إلا فى آخر القرن السادس ، ومن هذه اللحظة ضاعت حيويته .

ومن هذا يمكننا أن نستخلص أن حيوية الفن كان مرجعها إلى صلة وثيقة بين الإنسان وعالم الحيوان ، وربما كانت هذه الصلة بشكل ما عبارة عن اشتراك الإنسان والحيوان فى نفس عالم القوى الروحية ، وإلى هذا الحد يكون فنا صوفيا ، غير أن هذه الصلة كانت فى أصلها صلة طبيعية مادية ، كانت صلة الصياد بالصيد ، كانت اعتماد الإنسان على الحيوان اعتماداً عصبيا غزيراً اتخذ الإنسان من خلاله فكرة بصرية خيالية عن عالم الحيوان ، وبهذه الفكرة كان مسوقا للتعبير الفنى ، تدفعه الحاجة الملحة إلى تشكيل المرئيات التى ملأت خياله .

الأصل العـام للفن الزنجى

سوف لا أحاول تبويب أساليب الفن الروحى ، أى الفن الصوفى للزنوج ، فإنه عمل قد امتنع عن مزاولته حتى الخبراء فى هذا المجال (١) وإن العين الأوربية العادية قلما تستطيع التمييز بين شتى العقائد والعادات والطقوس التى تعبر عنها هذه الأقنعة والأصنام ، وتكاد كلها تبدو لها على درجات متفاوته من الشذوذ والدمامة ، ولكن يجب علينا وإن كنا فى

1. - Georges Hardy; L'art nègre, Paris, 1937. Cf. p. .115

غير حاجة للتحكيم العلمى فيما نقصد إليه ، ألا ندع الأهواء الجمالية الحديثة المحدودة تعمى أبصارنا ، فإن هذه الأشياء تحوى رغم خشونتها العناصر الضرورية لفن عظيم . إن للرجل الزنجى ، كما أشار إلى ذلك جوبينو، قدرة حسية أكمل ماتكون نمواً ، تلك القدرة التى يستحيل وجود أى فن بدونها، وربما كان عدم وعيه لهذه القدرة فى حد ذاته ، وأنه انتفع بها فى خدمة طقوسه الدينية انتفاعا جزئيا فى بادى الأمر ثم انتفاعا عاما بعد ذلك ربما كان هذا وذاك هما سر حيوية فنه البـــارزة ، لأنه وإن كان السحر أو التصوف ليسا علتين حيويتين يصدر عنهما الفن كما شاهدنا ذلك من قبل فقد يكونان ظرفين ملائمين ينتشلان الفنان من الوعى لذاته ، ويخلصانه منه ومن التأمل الباطنى ، وهما الأمران اللذان يقضيان على الفن بالفنـــاء كما سنرى بعد .

ربما اعترض بعض الناس : أن المعنى الذى صورت به التصوف أولى للغاية ، بل ثالم أكثر من اللازم لهـذا الإسم الرنان ، ثالم لتلك الحالة الروحية العميقة حقا التى اتخذها التصوف فى الأطوار الأخيرة للمدنية . ولـكن موضوعنا هو الفن والمجتمع وأنا لا أعنى بالتصوف إلا بصفته ظاهرة اجتماعية أو بصفته نظاما منظما ، أو على أية حال نظاما أساسيا ، وأرقى أنواع التصوف وأصفاها فردية للغاية ، سامية بدرجة بالغة قد لا تجعل بينها وبين مادية الفنون الشكلية أية صلة . واتجاهى فى كل وقت اتجاه مستمد من الحقائق التاريخية يهـــدف إلى رؤية ناحيتين من نواحى الحساسية البشرية ، تؤدى إحداهما إلى تجريد الكلمة والفـكرة ، والأخرى إلى الشكل الفنى البصرى لبنية الفن المـادية ، وكلما اختلف هذان الاتجاهان وظلا متباينين كان كل منهما أنقى أنواعه وأقواها تماسكا .

ملخص

كنا ندرس الفن فى طوره البدائى ،وليس من الممكن مقارنة هــذا الفن بالفن المكتمل الذى ينتجه الرجل المتحضر الذى أصبح من الضرورى له أن يحيا حياة التفكر ، ولكننا هنا نهتم بالأسس، والفن من حيث أسسه يهتم اهتماما طفيفا بالفكر أو لا يهتم به ، فهو نشاط الحواس أو مجهودها ، وهو أصلى كالانفعالات الأولية، انفعالات الحب والكراهية ، والخوف، وليس ملكا لعنصر معين أو عناصر بذاتها ، ولكنه منتشر فى كل العــالم عامة ، إلا أنه من ناحيته الإبداعية نشاط محدود ، أى أنه مقصور على أفراد مخصوصين يستطيعون أن يستجيبوا لانفعالات إخوانهم الصــامتة بواسطة مالهم من قدرات حسية خاصة أو مهارة خاصة فى التعبير، والفنان البدائى هو الفرد الذى يستطيع أن يترجم الدنيا الصوفية أو يعرضها أحسن عرض ، والمجتمع يرضى قيادته ، ويقدر مهارته . والفن يتصل اتصالا وثيقا بالمهارة . لا لكون بعض الأشكال الفنية تنشأ عن عمليات صناعية فحسب ، ولكن لأن كل أنواع الأفكار الجمالية تحتاج إلى مهارة أدائية لإخراجها أيضا، ومع هذا فالفن يزيد على المهارة ،لأن المهارة شيء وظفى صرف ، بينما الفن فى جوهره خالص لاهوى له ، والفن بدون وظيفة يكون فى خطر دائما من ظهور الوعى الذاتى ، ومع ذلك يبدأ الفن حيث تنتهى الوظيفة ، وحيثما تتعادل الأشكال الوظفية فى الكفاية الأدائية ، أى أدائها للمطلوب يظل هناك مجال للحساسية الجمالية أن تختار - أن تقول إن رأس الحربة هذه أكثر جمالا من تلك ، وأن هذه البلطة أجمل من تلك ، وأن هذه الطائرة - حينما نتكلم عن عصرنا الحديث - أو هــذه السيارة أجمل من تلك .

نحن مدفوعون فى النهاية إلى الاتجاه للحل النفسى فى معالجة كل المشاكل الفنية ، ومحتاجون بوجه خاص للتمييز بين علم النفس الجماعى

وعلم النفس الفردى ، فالأول يساعدنا على تفسير قيم الفن الجمعية ، والأخير على شرح الحساسية الشكلية للفنان .

والآن دعنى أضع مااستخلصناه من دراسة الفن فى النظم البدائية للمجتمع فى صيغ عامة . لقد تبينا للفن ثلاثة مظاهر عامة هى من حيث صلته بالمجتمع :

(١) فن اجتماعى لأنه ينشأ فى خلال عمليات الصناعة التى استلزمها صنع شىء نفعى هام . فالعادات الاجتماعية تتطلب الشىء ، وطرق الصنع وصفات المادة الخام تحددان الشكل ، وكذلك الزخرفة إلى حد ما ، وتختار الحاجات الوظفية والنفسية الأشكال والتراكيب وتنظم الحلية .

هذا الفن فن لذة (Hedonistic Art) وهو شىء من اللذة الحسية الصرف وذو طبيعة مجردة « هندسية » فى جوهرها .

(٢) فن اجتماعى لأنه يعبر عن أفكار تصوفية يسلم عامة الناس بأصولها ، أو مستعمل فى خدمة الطقوس الدينية المرتبطة بهذه الأفكار . ونستطيع أن نكرر القول أن العادات الاجتماعية تتطلب الشىء ، وأن شكله لايزال محكوما بطبيعة الأدوات والمادة الخام المستعملتين ، غير أن أساس الاختيار لم يعد حسيا صرفا بل فكريا فلسفيا .

هذا الفن فن غرضى ، (تربوى ، طقسى ، تجريبى) وذو طبيعة رمزية فى جوهره

(٣) فن فردى يعبر عن إحساسات الفنان وانفعالاته ، فإذا ماتكونت علاقة تعاطفية بين الإنسان والعالم الخارجى عنه يكون الفنان مدفوعا لتصوير الظواهر فى كل حيويتها الأساسية ، ويصبح الفنان لذلك ممثلا (representative) ، وإلى هذا الحد لا يزال الفن اجتماعيا .

هذا الفن فن معبر « انفعالى » ، وهو فى جوهره عضوى « تمثيلى » .

وتظل هذه المظاهر الثلاثة وهى التى نستطيع تمييزها لأول وهلة

في المرحلة البدائية لتطور الإنسان الأساليب العامة للفن خـلال تاريخ المجتمع الإنساني ، إذ يخرج الإنسان من ظلمة ماقبل التاريخ المبهمة ، وينشأ وعيه من الخوف ومن الوحـدة ومن الحاجة يكون القبائل والمجتمعات ، ويختار طرقا متنوعة للانتاج الإقتصادى ، وتجرف نفسه في هذه العملية هذه النوبات المتعاقبة من الخرافة والسرور ، ومن الحب والكراهية ، ومن الثقة العقلية وإيمـان العجائز ، تلك النوبات التي تغير من حياته ، وتقيم أسراً مالكة وشعوبا ومدنيات وتبيد أخرى ، غير أن الدافـع الجمالى يظل ثابتا في أساسه خلال هذا الطوفان الجارف من القوى وتضارب الأهداف ، مثله في ذلك كمثل الدافع الجنسى ، له تلك الصور المختلفة ، صورة لذية ، وأخرى تعبيرية ، وثالثة غرضية ، وتسود واحدة منها تارة وغيرها تارة أخرى عصوراً كاملة ، بيد أن كل هذه الصور للدافع الجمالى ترجع إلى حقيقة واحدة ، لأن ماهية الفن ذاتها ليست وليدة حضارة أو دين وإنما هي قدرة دائبة في الإنسان نفسه لاتهن ، أو هي طابع معين ينطبع به الإحساس والحدس ، يدفع الإنسان إلى تشكيل الأشياء في صور أو رموز تكون جميلة عندما تتخذ شكلا متناسقا وإيقـاعا (١) وسأقدم في فصول تالية تفسيراً لكنه هذا الدافع الجمالى ، بيد أنى أسأل القـارىء الآن أن يسلم بحقيقة وجود هذا الدافع .

---

(١) ولكن المشكلة ـ كما عبر عنها ماركس ـ ليست بالتمسك بالفكرة التي تقول إن الفن الأغريقي والأبو (Epos) مرتبطان بأنظمة خاصة من نظم التطور الاجتماعي ، ولكنها بالأحرى تتركز في فهم السبب الذى جعلهما لايزالان منبعا للمتعة الجمالية بيننا ، بل يسودان في اعتبارات خاصة على أنهما مستوى أو نموذج بعيد المنال » .

مقدمة « نقد الاقتصاد السياسى »

الفصل الثالث
الفن والـدين

« إن الميل الفنى وكـذلك الابتكار الفنى يتطلبان بصفة عامة طـاقة جوهرية لاتكون فيها الحقائق العامة جامدة شبيهة بقانون أو قاعدة ، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع النفس والانفعالات »

Hegel, "Aesthetic" « هيجل »

تزداد مشكلتنا تعقداً بشكل كبير بانتقالنا من أنماط مجتمعات ما قبل التاريخ ، أو المجتمعات غير المتمدنة إلى أنماط مجتمعات أخرى ينبغى فى العادة أن نعتبرها متمدنة ، لكن ربما لاتزال المشكلة تعالج منذ قرون عديدة على أنها مشكلة العلاقة بين الفن والدين بصفة خاصة . فإن الحياة الروحية والانفعالية للمجتمع تهيمن عليها وتنظمها السلطة الدينية السائدة ، ومع أن المنتجات الفنية التى تستخدم فى الحياة العملية تحوى جانبا كبيراً من التعبير الجمالى إلا أن هذه المنتجات ليست بذات أهمية كبيرة فى موضوعنا ، وسوف لا أتجاهلها لأنها كثيراً ماتمدنا بمقياس نعرف به الحساسية الجمالية التى تسود فى عصر ما ، غير أن النبع الرئيسى للطاقة الجمـالية يتدفق فى المسارب الدينية .

ويجب فى نفس الوقت أن نكون على بينة من أن الدين فى بحثنا هذا مظهر واحد من بين المظاهر المتعددة للمجتمع * وأنه لاينبغى أن يستوعب

* على القارىء أن يلاحظ أن الإشارة إلى أن الدين مظهر واحد من بين مظاهر المجتمع المتعددة تتضمن وجهة نظر معينة للأفرنج لأن الدين =

التفاتنا وحـــده فنغفل باقى الجوانب الأخرى ، وينبغى أن يكون ذلك عذرى عندما أبحث فى الفن والدين لا الفن والأديان ، لأن الأديان كثيرة متنوعة ، وقد تبدو قليلة الشبه فى غاياتها ، ولكنى مع ذلك أقترح تقسيمها إلى أربعة أنماط عامة ، مستبعداً الدين البدائى الذى بحثناه آنفا وستمكننا هذه الأنماط ، على ما أظن من معالجة المظاهر الاجتماعية للدين التى تجد الفن وسيلة لظهورها معالجة وافية .

الدين والمدنية

انر أولا كيف يختلف دين المجتمعات الراقية عن دين المجتمعات البدائية ، وبالطبع ليس فى اضطراد نشأة الدين فاصل تاريخى أو مطلق ، فقـــد تدرج الدين فى تطوره كسائر النواميس الإنسانية *، ولكن عندما يفصل

= فى نظر علماء الاجتماع الأفرنج سواء حينما بحثوه فى المجتمعات المتأخرة أو بجتمعاتهم فى أوربا قاصر فى الغالب على طقوس لا تتعدى حدوداً ضيقة أما عندنا فالدين يستوعب كل المظاهر الاجتماعية الأخرى بل هو الأصل فيها جميعا بمعنى أنه الاطار الأساسى للمجتمع والذى فى داخله تتكون صـــورة المجتمع من باقى الظواهر الأخرى ، فالدين الإسلامى مثلا لا يقتصر على طقوس عادية بل يشمل العبادات والمعاملات والأحوال الشخصية والفنون والحرب وغيرها من المظاهر الاجتماعية الأخرى .

* لعل المؤلف يرى أن الدين تطور شيئا فشيئا حتى وصل فى أيامنا هذه إلى الأديان العالية التى تعم العالم الآن وهى الإســـلام والمسيحية والموسوية مثلا ، والحق أن الدين لم يكن صغيرا ثم كبر ونما وتدرج إلى دين كامل مثلما تدرج صنع الآلة البخــــارية ، وإنما الأصل فى الأديان كلها منذ خلق الله العالم هو الكمال أى «التوحيد» باعتباره العقيدة المعقولة ولكن كانت =

بين أطواره فاصل طويل للغاية تنفتح أعيننا على حقيقة ، وهى أن الاختلافات فى الدرجة تصبح فى موضع أو آخر اختلافات فى النوع ، ويلاحظ هذا الاختلاف فى النوع عند اللحظة التى يبدأ فيها العقل الإنسانى، عند إدراكه الواقع ، فى التمييز بين نظام طبعى للوجود «نظام مشهود» وآخر فوق الطبعى «مغيب» ، وسبق أن عرفنا وفق ماذهب إليه الأستاذ «ليفى بريل» أن الخواص الصوفية التى تصطبغ بها الأشياء والكائنات تؤلف جزءاً لا يتجزأ من فكرة الرجل البدائى عن هذه الأشياء » فإنه يرى الشىء وخواصه وحدة مركبة واحدة «وفى مرحلة تالية من مراحل النشوء الاجتماعى يأخذ مانسميه ظاهرة طبعية فى أن يصير هو كل ما يشتمل عليه الإدراك خالصا من سائر العناصر الأخرى ، التى تتخذ فى ذلك الوقت شكل اعتقادات تبدو فى النهاية خرافة » . (١) ولكن فى ذلك الطور المتأخر من أطوار الدين ، وهو الطور الذى ندرسه الآن « يعتقد الرجل الخرافى وكذلك كثيرا مايعتقد الرجل المتدين منا أن العالم الواقع يقوم على نظام ثنائى ، أحد جانبيه مرئى محسوس خاضع للقوانين الأساسية للحركة ، والآخر خفى روحى لايمكن إحساسه ، يؤلف مجالا صوفيا يحيط بالأول » (٢)

وينتهى « ليفى بريل » أخيراً فى الكتاب الذى اقتبست منه ماسبق إلى إثبات أن هذا التطور تفكير منطقى أوشعورى ، ويقوم على ذلك تمييزه

= تأتى فترات معينة من الزمن تكبو فيها هذه العقيدة ثم تسمو وهكذا تكبو ثم تسمو بدرجات متفاوتات ولهذا بعث الله النبيين مبشرين ومنذرين « وما من أمة إلا خلا فيها نذير » وتخضع البشرية فى سموها وهبوطها «الدينى» لسنن ثابتة متصل بعضها ببعض .

(١) نفس المرجع ص ٤٤

(٢) نفس المرجع ص ٦٨

العام للعقلية البدائية على أنها العقلية قبل المنطقية ، والفرق بين هذين الطورين ، أو بمعنى آخر بين العقلية البدائية والعقلية المنطقية فى عصرنا الحديث ، ذو أهمية بالغة حتى أنى أوثر أن أنقل عن « ليفى بريل » نص عباراته وكلماته .

« وإنها لقاعدة أن الصور الذهنية الجماعية تؤلف جزءاً من مركب صوفى لا يسمح فيه العنصر الانفعالى الحاد للفكر بصفته فكراً بأية فرصة للظهور والسيطرة إلا نادراً ، وتكاد بالنسبة للعقلية البدائية تنعدم الحقيقة العارية أو الشىء الواقعى ، فلا يظهر أمام هذه العقلية البدائية شىء من غير أن يكون ملفوفا بعناصر الغموض ، فكل شىء تدركه هذه العقلية ، سواء أكان عاديا أم غير عادى يحركها كثيراً أو قليلا ، ويحركها بكيفية قدرتها التقاليد من قبل ، إذ ليس هناك من أمر أعم « اشتراكا » بين البدائيين من انفعالاتهم إذا استثنينا منها تلك الانفعالات الفردية للغاية والتى تتوقف على رد الفعل المباشر من الكائن ، وهكذا فإن الطبيعة التى يدركها ، ويحس بها ، ويعيش فيها أفراد مجتمع غير كامل النمو لابد وأن تكون مقررة من قبل وبدون اختلاف فيها إلى حد ما طالما بقيت دون تغير تلك القوانين التى تنظم المجتمع . وسوف لا تتطور هذه العقلية الصوفية قبل المنطقية إلا عندما تتفكك وتتحلل تدريجيا المركبات أى « التقاليد » البدائية وهى الدعامات الأولى التى تقوم عليها الصور الذهنية الجماعية ، وبعبارة أخرى نقول ، عندما تتغلب التجربة والدعاوى المنطقية على قانون المشاركة والمشاطرة الجماعية ، وحينئذ عند الإذعان لهذه الدعاوى يبدأ « الفكر » - كما ينبغى بحق أن يسمى فكراً - فى أن يكون حراً مستقلا مميزاً ، وستصبح العمليات العقلية من النوع البسيط التركيب ممكنة ، وتكون العملية المنطقية التى يحققها الفكر تدريجيا هى الحالة التى تستلزمها حريته والأداة الضرورية لتقدمه (١) .

---

(١) نفس المرجع ص ١٠٩

قوبلت نظريات « ليفي بريل » بنقد كثير كما قلت ذلك سابقا - وبخاصة من « علماء الإنسان » - ولكن هذا الافتراض الخاص الذى فرضه « ليفي بريل » يمت إلى محيط أوسع فى علم الحياة ، وبه أمور مرجحة تدل عليها القرائن لا يمكن إنكارها ، فقد بدأ الإدراك فعلا باديء ذى بدء عند مرحلة ما من مراحل النشوء الإنسانى ليدور حول نفسه إن صح هذا التعبير، وذلك ليميز بين عملية الإدراك نفسها والأشياء الخارجة عن هذه العملية ، وكان ذلك بداية هذا « الفكر » الشائع بين كل الناس المتمدنين ، والذى يبرر دعواهم بأنهم متمدنون ، ولا شيء يمثل هذا التفكير تمثيلا دقيقا سوى تقسيم الواقع إلى نظامين ، أحدهما أحداثه طبيعية تراها العين فهى « حادثة فعلا » ، وآخر أحداثه روحيه تقع بعيداً عن البصر أو الإدراك الإنسانى ، غير أنه نظام يمدنا بشيء من التفسير المقبول لظهور الحياة أمامنا فى كل هذا التعقيد ولزوم النفاذ ، تفسيراً يشمل السبب والكيفية .

وقد يظل التصوف باقيا فى هذه الفترة الجديدة من الوعى الإنسانى ، وقد يرقى ؛ ويصل به إلى الكمال أفراد أفذاذ ، ولكن الدين بالنسبة لجمهور الناس ، الذين يملكون الآن هذه القدرة على التفكير ، تفسير لبناء العالم ومصير الإنسان ، بل ويرونه التفسير المعقول .

الفن بصفته وسيطا

نستطيع الآن أن نرى لأول وهلة كيف يغير تحول الوعى الإنسانى كل التغير معنى الفن ومدلوله ، فلا يمكن فى المرحلة قبل المنطقية نصل الفن بوضوح عن الطبيعة كما رأينا ذلك من قبل ، فحجر طبعى يحتمل أن يؤدى الغاية المرجوة من العمل الفنى كما يؤديها حجر منحوت ، وصورة حيوان ما حقيقة كالحيوان نفسه ، وتصميم بذاته يمكن أن يصور أشياء

مختلفة اختلافا كليا . ولكن الآن وقد دخل العمل الفنى فى حوزة عملية التفكير المنطقى وفى سياجها أصبح الفن وسيطا بين دنيا الظواهر الطبيعية وعالم الموجودات الروحية ، فصار إما رمزاً يعبر عن حالة عقلية أو انفعالية ، أو صورة لشىء طبعى ، أو تقليداً له ، وهو فى كلتا الحالتين وسيلة لنقل المعلومات والأخبار ، وسيلة من وسائل الاتصال ؛ ولا تزال الصورة باقية فى بعض البلاد الطريقة الفريدة للاتصال الكتابى «أى فى المراسلات» ، ولا تزال الكتابة فى الصين مثلا تستعمل ضمن أصولها عنصراً هو صور المرئيات ويسمى بالبيكتوجرام (Pictogram) .

منذ أن وجدت فكرة انقسام الوجود إلى قسمين أحدهما مرئى والآخر خفى ، أصبح من الواضح أن أية محاولة تجعل الخفى مرئيا ظاهراً ستكون محاولة ذات فائدة وأهمية بالغتين ، وفعلا تصبح امتيازاً خطيراً يتطلب تفكيراً عميقا بدرجة تستلزم أن تسيطر على ممارسته الجماعة المسئولة عن الاحتفاظ بتماسك الوحدة الاجتماعية ، ومادام هذا التماسك يعتمد دائما على عوامل روحية فلا بد من الاتجاه نحو إخضاع الفن لسيطرة النظام الدينى السائد وتحقيق صوالحه ، إذ لا يمكن أن تدوم حتى وحدة مجتمع حديث قائمة على الاقتصاد والمنطق الصرف مثل مجتمع اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية (U. S. S. R.) من غير اعتماد على فلسفة الشيوعية ، ومشكلتنا على وجه التحديد هى تقرير أثر هذه السيطرة الدينية على الفن بصفته نشاطا قائما بذاته ، ونحن نقول بوجود الدافع الجمالى - وعندنا دليل كاف على هذا القول - ونبحث كيف سار ذلك الدافع خاضعاً لنفوذ الدين .

أنماط الدين المتمدن

يجب أن نميز أولا بين هذه الأنماط الأربعة من الأديان الراقية التى

أشرت إليها سابقا ، وفى هذا السبيل فرق « دافيد هيوم » تفريقاً كبيراً بين الخرافة والحمية أو التعصب الدينى ، ولعل هذا الفرق الذى أشار إليه « هيوم » لايقوم على أساس مكين من العلم ، لأنه يقول « إن الضعف والخوف ، وانقباض النفس كلها . مجتمعة مع الجهل هى المنابع الحقيقية للخرافة ، وأن الأمل والكبرياء والزعم والخيال الخصب كلها مضافة إلى الجهل هى المصادر الحقيقية للحمية والتعصب . ومن ثم ترى أن هيوم ينحو ناحية تعليلية وموضوعية خالصة ، فيحكم على الأديان بمظاهرها الخارجية ، غير أن الفارق الحقيقى فى نظرنا الذى ينتهى بنا فعلا إلى مالاحظه « هيوم » من فرق بين الخرافة والتعصب الدينى يقوم على أساس نفسانى ، وهو عبارة عن الفرق بين الاتجاه الظاهرى المنبسط والاتجاه الباطنى المنطوى ، أو بين طاقة روحية موجهة إلى الخارج ، إلى الطقوس والاحتفالات وإلى كل الرموز الموضوعية لعالم غير مرئى ، وطاقة روحية موجهة إلى الداخل ، نحو التأمل والتفكير العميق واختبار النفس واتصال شخصى مباشر بنفس هذا العالم غير المرئى ، والآن مع أن هذا الفرق صحيح أصلا فى نطاق علم النفس الفردى فإن سيادة أحد هذين الاتجاهين عرضة لأن تحددها عوامل مناخية أو عنصرية ، والفارق بحق يصير صحيحا بالنسبة للأديان فى شكلها الجماعى فقط ، وفى وسعنا القول بأن هذين الاتجاهين النفسيين يعللان كل أنواع الأديان المعروفة للعالم المتمدن ، ولكن ربما يكون هذا تعميما بغير قيمة كبيرة ، لأن هذين الاتجاهين النفسيين عالميان ، وبناء عليه قد يبدو تاليا لذلك أننا لابد واجدون أساليب دينية ظاهرية منبسطة وأخرى باطنية منطوية ، وأساليب طقوسية ، وأخرى تأملية فى كل بلد وفى كل العصور ، ولكن رغم ظهور هذه الحالة فى العالم الحديث ، وعلى الأخص فى بلد كالمملكة البريطانية ،

حيث أصبح التسامح قاعدة منذ قرون ، فإنا نجد الأديان خلال أطول حقبة من التاريخ مقسمة تقسيما واضحا إلى مجموعات متميزة بل متعادية ، والدوائر المهتمة بالدراسات النفسية تتجاهل فى حسابها بالفعل عامل الزمن ، أى تتجاهل التطور التدريجى للدين ، واختلاف سرعة هـذا التطور فى أجزاء العالم المختلفة ، وفى وسعنا وبغاية الوضوح أن نعد هذه العملية - كـكل - ميلا إلى النزول على حكم العقل ، والحقائق التاريخية تؤيدنا فى هذا ، وفى هذا يقول الأستاذ « هوايت هد » :

« يبدى الدين من نفسه - عندما يتاح لسماته الظاهرية الوضوح تعبيراً عن نفسه فى تاريخ البشر - أربعة عوامل أو جوانب ، وهى الطقوس ، والانفعالات ، والاعتقادات والتعقل ، أى تبرير الاعتقاد وتعليله ، فتوجد إجراءات منظمة واضحة وهى إجراءات طقوسية ، وتوجـد أساليب بينة للتعبير الانفعالى ؛ وتوجد اعتقادات بادية بدقة ووضوح ، ثم ترتيب هذه الاعتقادات فى نظام ، فيكون كل منها متسقا متماسكا فى نفسه ومع غيره من الاعتقادات »

ولكن ليست لهذه العوامل الأربعة كلها آثار متساوية الأهمية خلال كل عصور التاريخ ، فقد ظهرت الفكرة الدينية فى الحيـــاة الإنسانية تدريجيا ، وتكاد تكون فى بدايتها بعيدة كل البعد عن الصوالح الإنسانية الأخرى ، وكان نظام ظهور هذه العوامل على أساس عكسى لعظم أهميتها الدينية ، * فظهرت الطقوس أولا ثم الانفعال ، ثم الاعتقاد ، ثم التعقل .

* يقول المؤلف نقلا عن الأستاذ «هويت هد» بأن الدين فى بدايته يكاد يكون بعيداً كل البعد عن الصوالح الإنسانية ، والحق أن ذلك يكون صحيحاً حينما نصدق نظريات « هويت هد » وهى التى نقضها العلماء نقضا يكاد يكون شاملا كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه ، ولا تكون مثل هـذه =

بمعنى تبرير الاعتقاد وتعليله (١)

= العبارة مستساغة إلا إذا وافقنا الأستاذ هويتهد على أن الإنسان أتى به إلى الدنيا لا يدرى عن كنهها شيئا فأخذ ينظر إليها ويفسر حوادثها وأقدارها . كما جاء ذلك فى الفصلين الأول والثانى من كتابنا حتى يتجنب شرورها أو يسيطر عليها ، وحتى إذا وافقناه على ذلك نجد أن هذا التفسير للحوادث أو استعادة بناءها يرجع إلى صالح الإنسان أو إلى أخص صوالحه وهو وجوده الهنيء وبذلك تكون عبارته هذه منقوضة ، وينقضها علاوة ذلك أن الدين كما هو ثابت جاء به أولاسيدنا آدم وثابت أنه كان يعلم عن الدنيا كل شيء لأن الله علمه الأسماء كلها

وأما ترتيب « هوايتهد » لهذه المراحل الأربعة من الدين فيبدو لى أن مرجع ذلك هو الطريقة الحديثة للبحث عند الأفرنج وهى الاعتماد على مجرد استقراء ماعثروا عليه من آثار مادية بشرية أو غير بشرية دون التفات إلى أى شيء غيرها ولو كان ذلك الشيء رسولا مرسلا أو كتاباً منزلا ، والشيء الذى يقطع به الإنسان وهو مطمئن أن هؤلاء الباحثين لم يصلوا بالتحديد إلى أول عهود البشرية ثم تعقبوها عهدا عهداً فى جميع أطوارها منذ خلق الله آدم وإلا لاحدثونا حقا عن آدم وهل كان مؤمنا موحداً أم كافراً ، أو اهتدى إلى التوحيد أول ما اهتدى بتعليم الله له أم اكتشف عقيدته الدينية بعد تجارب طويلة كتلك التى ذكرها الدكتور « هوايتهد » من عقلية لا منطقية وقبل المنطقية إلى العقلية المنطقية . ولكن هؤلاء العلماء فى الحق وصلوا إلى عهود كانت الطقوس فيها غالبة وبشكل أجوف ضال ، والطقوس لا تغلب إلا فى أوقات انهيار الدين الصحيح فيفقد أهل ذلك العهد =

1. - A.W. Whitehead: Religion in the making, Cambridge 1926, pp. 18 - 19

وسنجد على ما أظن أن هذه العوامل الأربعة تتفق إلى حـــد ما وأساليب الفن الديني ؛ فقد كان فن الرجل البدائي الذي لم يكن متميزاً من حياته الانفعالية والعملية فنا طقوسيا محضا ، فن احتفالات دينيـة ، فنا اشتراكيا ، وكان من الوجهة الفردية لايشف عن شخصية الفرد ؛ وبهذا الشكل كان فن أقدم العصور المتمدنة مثل فنون مصر ، ومسوبتاميا ، والصين

= لب الدين وجوهره ويبقى في أيديهم منه الرسم والشكل يبالغون فيهما بقدر بعدهم عن الجوهر ، وغالبا ما تؤول هذه الطقوس إلى نوع من الوثنيـة والشرك الصريح . والناظر إلى الإسلام مثلا وإلى الأديان السماوية الأخرى مثل المسيحية لايجد هذا التدرج : طقس وانفعال واعتقاد وتعقل كما يقولون ، وإنما جاء المسيح معلناً توحيد الله ، وجاء الرسول محمد ﷺ معلنا التوحيد كـذلك أي معلنين العقيدة أولا ثم جاءت باقي التفاصيل بعد ، فالصلاة وهي طقس لم تفرض في الإسلام إلا في الإسراء ، والصيام لم يفرض إلا بعد الهجرة والحج لم يفرض إلا في قرب ختام الرسالة وكل هـــذه طقوس أتت مؤخرا ولم تأت أولا .

وكل هذه الطقوس تخضع لأحكام العقيدة ولسلطان العقل خضوعا كليا بل تصدر عنهما فكيف تأتي قبلهما . ويحدث أن تأتي فترات من الزمن كما قدمنا يخبو فيها مصباح العقيدة ويغيب عقل الذات ، وغياب العقل هنا ليس معناه الجنون ، ولـكنه غلبة الهوى واعتلال الشخصية فيتخذ الناس في هذه الفترات طرقا بعيدة عن العقل ويؤمنون بالأقانيم الثلاثة مثلا وبالحلول وبالاتحـاد والتجسد . . . وهكذا وهم في ذلك يعتقـدون وجود الله . . ولـكن زواتهم الترابية تميل في غيبة عقولهم إلى المجانسة أعني إلى رؤية إله جسد محسوس كجسد الذات وحصر الله في العدد فتشيع الطقوس وتغلب حتى يأتي بعدها اعتقاد وتعقيل .

ما استطعنا إلى تقديره والحكم عليه سبيلا ؛ والآن يرى علماء الآثار أو يفترضون أن أشياء العصر الحجرى الحديث غير النفعية على وجه الدقة ، ولكنها جمالية أصلا ، يرونها فنونا احتفالية ، أى أنها أشياء تستخدم فى الطقوس الدينية ، وينطبق نفس القول على أول فن فى الشرق ، وهو المنتجات الفنية من البرونز وأحجار الزمرد الجميلة من عصر الهان (Han) بالصين وما قبله من عصور .

إن الطقوس تولد الانفعال ؛ فقد تبين الإنسان أن ماقد فعله على أنه ضرورة تتطلبها عيشة الاستعطاف يمكن تكراره بسرور ولذة من غير حاجة ملحة تدفع إليه ، حتى أصبحت طقوس الصيد وطقوس الخصب ، وطقوس المطر تمارس على أنها أعمال تستحق القيام بها لذاتها ، وبغير غرض مباشر ، لأن النشاط نفسه ، أى نفس القيام بهذا العمل ، ولد انفعالات سارة . ونورد هنا كلام الأستاذ « هوايت هد » للمرة الثانية حيث يقول « بهذه الطريقة يترتب الانفعال على الطقوس ، ومن ثم تكرر الطقوس وتنمق رغبة فى الانفعالات المصاحبة لها ، حتى أصبح الإنسان عبقريا متفننا فى الطقوس ، وقدكان كشفاعظيما أن عرف الإنسان كيف تثار الانفعالات لذاتها دون ضرورة ما حيوية قاهرة ؛ ولكن الانفعالات تكسب الكائن حساسية ، وهكذا انبعثت النتيجة غير المقصودة ، ترقية حس الكائن الإنسانى ، بطرق متنوعة تختلف عن التى تنتج عن ضرورات الحياة » .

« خلق الجنس البشرى مفطوراً على مغامراته الاستطلاعية والحسية » .

ومن وجهة نظرنا الحالية فى وسعنا القول إن الإنسان خلق مفطوراً على الابتكار الفنى على أنه نشاط مستقل ، ومع أن الفنون ، ولا أقصدبها التصوير أو النحت أو العمارة أو ماشابهها من الفنون الشكلية فحسب ،

بل أقصد بها الدرامة والشعر والرقص أيضا ، قد لاتزال ذات ارتباط ضروري بالدين ، فإنها كانت آنئذ أعمالا مستقلة قائمة بذاتهـــا ، واعية لمستوياتها الجمالية ، تتطور تبعا لتقاليدها الخاصة .

وكذلك كان الدين واعيا للانفصال عن الفنون ، وبدأ ينظم نفسه فكريا ، مستقلا عن الاحتفالات الدينية والأشياء التابعة لها ، وهذه هي مرحلة الاعتقاد ، مرحلة إحكام الأساطير . وإنا لنستطيع بتتبعنا لمقالة « الأستاذ هوبت هد » أن نقول « يشير الدين في مرحلة الاعتقاد هذه إلى عامل جديد فعال في ارتقاء الإنسان ، لأنه كما أن الطقوس الدينية أثارت الانفعال فيما وراء الاستجابة للضرورات العملية ، كذلك يولد الدين في هذه المرحلة التالية أفكاراً لا علاقة لها بمجرد الصراع مـــع ضغط البيئة وظروفها ، فإذا ماتم وصول الإنسان إلى طور التفكر تبدأ حينئذ العملية البطيئة ، عملية التدبر ، فالمقارنة ، فالتنسيق ، وتنتهي بالتعقيل الكامل » .

والآن إن لم تدل هذه المراحل الأربعة في تطور الدين ، وهي الطقوس ، والانفعال ، والاعتقاد ، والتعقيل على ثغرة تزداد اتساعا بين الدين والفن ، فإنها على الأقل تدل على اتجاه « عدائي » يتزايد أيضاً ، من جانب الدين نحو الفن ، وتفسير ذلك أن الطقوس تستلزم الفن ، فهي تحتـاجه لابتكار موضوعاتها الطقوسية ، وأن الانفعال الديني كذلك لا بد وأن يتجه إلى تشكيل نفسه في شكل مادي ، فالفن والدين متعاونان حتى الآن ، غير مستقلين عن بعضهما ، ولكن حينما نصل إلى طور رسم الاعتقادات قد يصبح الفن لازما أو غير لازم له ، وسيثبت على أية حال أنه نافع في عمل الرموز ، وهي المذكرات المختزلة للاعتقاد ، عظيم القدر بالنسبة للمسائل التعليمية بصفته لغة مصورة للأميين ، ولكن ينشأ ولا بد عند مرحلة التعقيل في الدين ، عندما يصبح الدين شيئا تغلب عليه الأفكار الفلسفية

والتأمل الفردى ، إحساس بأن الدين يستطيع الاستغناء عن هذه الصور المادية كالمنتجات الفنيـة والحق أنه سيحين آنئذ الوقت الذى تعد فيه هذه الأشياء منافية للحياة الروحية منافاة صريحة . .

وأظننا إذا ما اقتنعنا بسمو حياة الروح لا بد أن نكون متفقين مع « هيجل » ومنتهين إلى . « أن الفن جزء من الماضى ، هذا مع تحيزنا الأسمى لإمكانياته ، وسيظل هكـذا بالنسبة لنا » ، ولقد قرر « هيجل » أن أيام الفن الأغريق الجميلة ، وكـذلك فترة العصر الذهبى من القرون الوسطى الأخيرة قـد انقضت ، وأن المدنية الفـكرية لحياتنا التى نحياها فى العصر الحاضر تحتم علينا فيما يتعلق بقوتنا الإرادية ، وحكمنا على الأشياء أن نتمسك بدقة وشدة بآراء عامة ، وأن ننظم شئوننا خاصة بما ينسجم معها ، حتى تصبح الأنظمة العامة كالقوانين، والواجبات، والحقوق والحكم صحيحة مشروعة بصفتها قواعد تحدد حياتنا وتنظمها ، وتصبح القوة الصادرة عنها ذات أهمية عظيمة ، بيد أن الميل الفنى وكـذلك الابتكار الفنى يتطلبان بصفة عامة طاقة حيوية ، لا تكون فيها الحقائق والآراء العامة موجودة على أنها قانون صارم أو قاعدة ، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع النفس والانفعالات ، وهكـذا الأمر بالنسبة للخيال فإن ما هو عام عقلى لا يدخل فيه إلا مندمجا فى ظاهرة حسية ملموسة ومتحداً معها » (١) .

هذه العبارة تبين إلى أى حد كبير كان «هيجل» وحده غالبا دون الفلاسفة الحديثين مصيبا فى فهمه لطبيعة الفن ، وتبين أيضا مقدار الضرورة القصوى التى تستدعى العمل على تقرير استقلال القيم الجمالية وقيامها بذاتها إذا كان علينا أن نتجنب الاستنتاجات التشاؤمية التى وصل إليها « هيجل » .

---

1. - The Philosophy of Fine Art ‹Trans. by F.P.B. Osmaston London, 1930· Vol. 1

وعلى ذلك مع عدم تسليمنا بالرأى الشائع الذى يقول إن الفن خادم الدين ، بل معتمد عليه فى ذات وجوده ، يجب أن نتهيأ لرؤية الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة متعارضا مع الفن تعارضا بينا * ، وتلك خلاصة مهدت لنا قبولها دراسة مظاهر خاصة من الفن البدائى (١) .

---

* يقارن هذا بقول المؤلف فى ص ٣٩ « إن الإنسان خلق مفطوراً على الابتكار الفنى وقوله فى مواضع مختلفة من الكتاب أيضا بوجود الدافع الجمالى فى الإنسان بادىء ذى بدء ، فلو سلمنا بالقول الأول وهـو أن الإنسان مفطور بطبيعته على الابتكار الفنى، وسلمنا كذلك بهذا القول الأخير بأن العداوة تتزايد بين الدين والفن كما فى ص ٨١ حتى ليقول إن الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة متعارض مع الفن تعارضا بينا لكان هناك تعارض كبير بين أقوال المؤلف، ولكان معنى ذلك أن الدين يمسخ الفطرة أو يفسخها ويميت جبلة الإنسان أو يعدمها ،وهذا فى حق الأديان المنزلة جميعا ـ وفى مقدمتها الإسلام تلك الأديان التى عبر عنها بأنها الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة ـ قول باطل . فالإســـلام والأديان المنزلة جميعها كما أنزلها الله لا بعد ماطرأ على بعضها التحريف ـ هى الفطرة الحقيقية وهى تحفظ الغرائز من الانحراف ولا تقتلها بل تضبط سيرها ، ولا يقال للدين إذا حزم عــلى الغريزة مسلكا وحلل آخر أنه قاومها بل يقال إنه عدلها ،وسنشير بتفصيل إلى الحدود التى وضعها الإسلام للفنون جميعها وهى الشعــر والتصوير والنحت والعمارة والرقص فى آخر الكتاب .

1. - Cf. G. G. Coulton, Art and The Reformation, Oxford, 1928, p. 22

وجاء فيه : ومع أنه من الحق القول إن الفن والدين قد تطـــوراً منذ ١٠٠٠ م إلى ١٦٠٠ م وما بعد ذلك تطورا متشابها ، إلا أن تطور =

وربما كان من الخطأ مع ذلك أن نعتبر عملية التعقيل عملية ذات شكل واحد بأية حال من الأحوال ، فطرق التعقيل كثيرة متنوعة مقدار ما تكاثر الأديان وتتنوع ، ولكنها جميعها تندرج فى ثلاثة أنماط أساسية لكل منها صلاته الخاصة بالفن ، وتختلف هذه الصلات فيما بينها كل الاختلاف ، والحق أن كل طريقة من هذه الطرائق الثلاث للتعقيل فكرة عن نظام الكون ، أو بمعنى آخر عن وجود الله جل جلاله ، تختلف عن غيرها أيضا .

تعقيل الدين

يوجد أولا أسلوب التعقيل الأسيوى الشرقى الذى نشأ عنه « دين بوذا » ، وأسمى هذا الطور من أطوار الدين الطور التعقيلى ، متبعا فى ذلك الأستاذ « هوايت هد » ، غير أن البوذية تقوم دعائمها على قدرة تتباين كثيراً مع مايتضمنه التعقيل عادة ، فإنها باعتمادها على الحواس وابتعادها عن الاعتماد على العقل ، ترفض عن قصد سلوك هذا الطريق من طرق المعرفة جريا وراء فهم حدسى أو غرزى ، ومعنى ذلك أنها تتمسك إلى حد ما بطريقة الفهم البدائية ، « إذ ينبض قلب الرجل الشرقى بنفس الخوف من الدنيا ، ونفس الحاجة للتحرر ، كما فاضت بهما نفس الإنسان فى الطور الأول من النشأة مع فارق واحد بينهما ، وهو أن كل هذا الإحساس الموجود فى نفس الرجل الشرقى لايعتبر شيئا تحضيريا لما بعده ، يضمحل قبل نمو المعرفة العقلية كما كانت الحال عند الرجل البدائى ، ولكنه ظاهرة ثابتة ، أرقى من التطور كله ، لاتسبق المعرفة كلها ، ولكن تتجاوزها

= الدين لم يكن هو المتحكم كل التحكم فى تطور الفن ، وليس لدينا من مبرر للتحدث عن الدين باعتباره مجرى سار فيه غدير الفن ، لأن كل منهما تطور حسب العوامل الاجتماعيه الشاملة .

وتسمو عليها » (١) والعالم فى نظر هذا الفهم الحدسى (Intuitive compre-hension) نظام واحد، ثابت لا يتغير، مبهم، وهو علاوة على ذلك جزء من نظام عالمى واحد، ينظم نفسه بنفسه، ولا وجود فى هذا المذهب لفكرة « الاثنينية »، فكرة وجود خالق وآخر مخلوق، فالله حال فى كل الوجود والوجود كله بما فيه الحياة الإنسانية خاضع لعملية الحدوث غير المفهومه.

والأسلوب الثانى من التعقيل هو ذلك التعقيل الذى أوجده الدين السامى، وهو تصور وجود ذات فردية، شخصية، بينة، وجودها هو الحقيقة الميتافيزيقية الأولى والأخيرة، مطلقة قديمة غير حادثة عن غيرها، وهى التى قدرت ونظمت الوجود الحادث الذى نسميه العالم الواقعى، وهذه الفكرة السامية هى تعقل الآلهة القبلية فى الأديان الشعبية الأولى، وهى تعبر عن المبدأ المتطرف للتسامى » (٢)

والأسلوب الثالث هو فكرة الجوهر الفرد المتطرفة، والتى نسميها عادة وحدة الوجود « بانسيزم » والعالم فى نظرها مظهر واحد من مظاهر الإله الأعظم، أو ربما هو طور من أطوار النمو لكائن متطور، ولكنه مع ذلك - كما هو الحال فى المذهب السامى - عبارة عن الذات الحقيقية الميتافيزيقية السرمدية. وليس لهذا الأسلوب الثالث بصفته دينا أهمية بالنسبة لنا تعادل ما للأسلوبين الحلولى والسامى من أهمية، وذلك لأمرين، أولهما أنه لم يتسبب فى نشأة دين عالمى واضح، وثانيهما أنه يميل إلى الاندماج فى الدين السامى ومشتقاته المختلفة وذلك أمر حقيقى تاريخى، وينبغى أن ندخل المسيحيه ضمن هذه المشتقات، ولكن الأسلوبين السامى

---

1 - W. Worringor, Form in Gothic (Eng. trans. London 1927)

(٢) هويت هد - نفس المرجع السابق ص ٦٨

والأسيوى الشرقى يعارض كل منهما الآخر معارضة مباشرة ، ولكل منهما على تطور الفن آثار مختلفة غاية الاختلاف

البـــــوذية

إن البوذية وهى التى ترى الطبيعة حية ، تبعث فيها الحياة قوة حالة فيها ، قوة هى النظام الواحد الذى تخضع له الدنيا كلها ، لا بد وأن تؤثر على أسس الفن عامة طالما كان الفن تمثيلا للواقع ، أو تمثيلا لما فوق الواقع خلف المظاهر الطبيعية ، وأهم صفة فى البوذية تلفت الأنظار هى الاستسلام ، وهو خضوع الفرد لروح العالم ، لهذه الروح التى تشكله كله ، للقضاء والقدر ، ويشارك الفنان إخوانه ذلك الخضوع ، وغايته الوحيدة هى الائتـــلاف مع تلك الروح العالمية ، ولهذه الغاية نتـــائج شتى تشعبت عنها ، فهى تقود إلى تفضيل تصوير المناظر الطبيعية على تصوير الأشخاص ، وفى هذا يقول مصور صينى محدث : « نحن نرى الرأى القائل بأن القدرة الإنسانية على الفعل والسلوك المقدرين تؤدى إلى كل أنواع التصرفات الشريرة ، وأن الجسم الإنسانى يفسد من أثر الأفكار الملتوية التى تسوده ، ولهذا السبب نحن لانهتم برسمه » (١) ، أما الطبيعة فهى أكثر رفعة وسمواً من الإنسانية ، وأقرب منها إلى الجوهر الثابت العالمى ، ولكن مايراه الفنان من الطبيعة التى يدركها هو مظهر الأشياء الخارجى الخادع ، وهو لذلك لايحاول تقليد ذلك المظهر بحذافيره ، ولكنه يجنح إلى التعبير عن الروح ، ويتضمن ذلك نوعا معينا من التجريد ، هو رسم الشىء رسماً اصطلاحيا معبراً غاية فى الصفاء والنقاء ، بينه وبين الصفات المماثلة له التى رأيناها فى الفن البدائى تشابه طفيف .

---

1. - Chiang Yee; The Chinese Eye. London 1935, p. 10

ليس من خطتى الجمالية تتبع أثر دين كالبوذية فى أشكال الفن الشرقى وتراكيبه ، فإنى معنى فقط بالمنافع التى استخدم المجتمع الفن من أجلها ، والبوذية مجرد مثل واحد للانتفاع بالفن انتفاعا دينيا ، ولكنا نجد للنفوذ البوذى على الفن الصينى سمة غريبة ، لها علاقة عامة بمسألتنا ، فقد أدخلت البوذية فى الصين فيما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين ، غير أن بعضاً من أبرز الصفات الأساسية فى الفن الصينى كانت موجودة قبل مجىء البوذية إلى الصين بمدة طويلة ، فإذا ما استمر هذا الفن يعبر عن الدين الجديد ، «البوذية» ، فإنما مرجع ذلك إلى أن هذا الدين قد كيف ولوئم بينه وبين طريقة للحياة سائدة وقتئذ ، والحق أن البوذية الصينية دين يختلف فى نواح كثيرة عن البوذية الهندية ، حتى أن لها إسماً يختلف عنها ، وهو «أميديزم» وكما تختلف الأديان تختلف كذلك مظاهرها فى الفن ، حتى فى فن الكتابة «الأدب» ، وقد قارن «رينيه جروسيه» وهو حجة فرنسى مشهور فى الفن الشرقى ، بين الشعر البوذى فى الهند ومثيله فى الصين مقارنة ممتعة فقال :

«ما علينا إلا أن نقارن قطعة شعر بوذى هندى بشعر الأدباء البوذيين من عصر تانج (Tang) فنجد ولا شك فى قصائد الشعر الهندى شعراً مرحا غنيا بكل دقيق من الأحاسيس ، مليئاً باللذات الحسية ، ولكنه فى هذا المجال أو ذاك يستجيب إلى نوع من الإحساس التصويرى ، مما يجعل الهند تظهر لنا بصفة عامة كأنها يونان أخرى أكثر اتساعا ، هـذا من ناحية ، . . . ومن ناحية أخرى نجد بين الشعر الصينى شعراً يعد سجلا للأفكار الدقيقة ، يبدو عليه الابتعاد لا عن الاسترسال فحسب ، بل حتى عن المادية البائنة الظهور . فهو شعر خلجات النفس وأفكارها ، سجلها بقوة لكن بإيجاز غالبا ، وأشار إليها بدقة قبل أن تتهوش ، وتنطمس ، وهو شعر يبدو عليه أنه على الدوام صاعد فى مسلكه السامى من بدايته

فى الواقع المحسوس صوب غايته فى العالم المبهم غير المادى ، بدلاً من أن يبحث عن التعبير المادى المحسوس بطريق النزول من وحيه الميتافيزيقى غير الدنيوى إلى عالم الصور المادى كما حدث فى الهند .

ويستطرد مسيو « جروسيه » فيشير بأنه من الجائز اعتبار هذا الاتجاه العقلى البادى فى الشعر الصينى عاملا من العوامل الثابتة فى التفكير الصينى ، ويقول « إنا وجدنا فى أصول التفكير الصينى ذاتها ، وعلى سبيل المثال ، فى برنزيات عصر شو (Chou) مذهبا فنيا نظامه حلولى قاهر ، يقوم على شعور بالغموض المنتشر خلال الأشياء ، والقوى الكونية المستترة »

إن هذه الحقيقة ذات أهمية بالغة لمسألتنا ، لأنها تدل على أن وراء الفن ووراء الدين أيضا عناصر كنهها أكثر رسوخا وقدما ، تحدد نظام الدين وتكوينه ، ولا يقل أثرها فى ذلك عن أثرها فى تحديد أشكال الفن وتراكيبه كذلك . ومن الصعب أن نقول ماهى هذه العناصر ، وعلى عكس ذلك يبدو تعليلها التعليل البين سهلا للغاية ، لأن ذلك التعليل فى نهاية الأمر تعليل مناخى مضافة إليه العوامل الاقتصادية ، وهى تعتمد بدورها على المناخ أيضا ، فالمناخ من وراء أى عصر هام يحدد الموطن والبنية « أى نمو الجسم » والحياة الاقتصادية ، ثم يحدد أخيراً روح الشعب (١) ، أو آدابه . وما دامت هذه العوامل المادية باقية ثابتة فى بلد ما فإن أى نوع من التفكير الدينى ، أو من الأساليب الفنية حين ينقل إليها يكيف ويعدل حتى يوافق الاتجاه الروحى الأساسى ويناسبه ، ولسنا فى حاجة للاعتماد على هذا المثال الوحيد عن البوذية فى الصين لإثبات ذلك

---

(١) رغبة فى زيادة معرفة أثر العوامل المناخية على النشأة الإنسانية يراجع كتاب العنصر والجنس والبيئة : وهو دراسة لأثر النقص المعدنى فى التطور الإنسانى لمؤلفه (J. D. de la H. Mach.) لندن سنة ١٩٣٦

ولكننا فى حاجة فقط إلى تتبع التغيرات التى خضعت لها المسيحية أثناء انتشارها من مركزها السامى لذلك الإثبات ، إذ ليست الكنيسة الأغريقية فى الشرق ، والكنيسة الرومانية فى الغرب ، والكنيسة البروتستانتية فى الشمال جميعها دينا واحدا تعترف بإنجيل المسيح عليه السلام ، بقدر ماهى ثلاثة أديان أصلها واحد ، ونموها تختلف كل الاختلاف ، وقد حددت كل نمو منها المكونات الأساسية للمناخ والوطن *

وعلى ذلك فإن علاقة الدين بمسألتنا مجرد علاقة عارضة ، فالدين غير ضرورى للفن ، والفن غير ضرورى للدين ، والدافع الجمالى فطرى فى الإنسان ، أما السؤال الوحيد فهو إلى أى حد يهذب الدين هذا الدافع الجمالى أو يمنعه من الظهور . . .

الدين السامى

وكما ثبت عن يقين استخدام البوذية للفن ، بأن جعلته مطية مثالية للاتصال بالقدرة الإلهية فى الأشياء ، فقد ثبتت بكل تأكيد مجافاة الأسلوب

---

* يرى المؤلف أن المكونات الأساسية للمناخ تحدث اختلافا بينا فى شكل الدين الواحد فى أماكن مختلفة من العالم ، وقد يكون اختلافا جوهريا كما أشار إلى الاختلاف الذى أصاب المسيحية فى الشمال ، والحق أن هذا مرجعه عناصر أخرى فى الإنسان وفى طبيعة الدين الموجود أكثر من أن يكون مرجعه المناخ ، ولذلك نلاحظ أن هناك أديان أرسل الله بها رسلا إلى بعض الناس خاصة ولتعالج مشاكل لهم خاصة بعد التوحيد ، وهناك أديان أخرى مثل الإسلام عامة وللناس كافة ، ولذلك تجد الإسلام فى كل أشكاله فى كل بلاد الإسلام هو هو لا يتغير فى جوهره ولا فى شكل عباداته . ولو جاز غير ذلك لاستحال أن دينا واحدا يصلح للبشرية جميعا ، وهذا قول باطل .

الثانى التاريخى من الأديان للفن ، وهو الدين السامى ، « ومما لا شك فيه أن اتجاهه هذا مرتبط بتشخيصه المعبود تشخيصا متأصلا ، فإذا ما ارتبطت فكرة المعبود بفكرة أنه ذات فرد لا بد وأن ينتج عن هذا الربط مشكلات تتعلق بالتشبيه الإنسانى * لهذا المعبود (Anthropomorphic Complication)» فيصبح المعبود إنسانا فى كل شىء ، ويصبح من العسير ألا تنسب إليه بعض رذائل النوع الإنسانى ، كما تنسب إليه فضائله ، وسيكون هذا الإله بادىء ذى بدء ربا غيورا ، لا يرضى بأى مناظر ، ولا بأى شكل من أشكال انقسام الإخلاص له ، ولذلك سوف لا يكون سبا لله وكفرا به فحسب أن يحاول فرد تمثيله وتصويره بشكل مادى ، بل ستكون وثنية عبادة أى نوع من الصور أو احترامها ، وبهذا نفهم ظاهرة دين عالمى عظيم لا يصاحبه أبدا فن شكلى يرتبط به ، وعند ما يتفرع بمرور الزمن أى دين عن إسرائيل * نجده يحمل ذلك المبدأ معه ضمن كثير من الاعتقادات الأخرى ،

(*) التشبيه الإنسانى (Anthropomorphism) مذهب معناه أن تنسب إلى المعبود بنوع خاص صفات الإنسان سواء أكانت صفات جسمية أو معنوية أو روحية . ورغبة فى التوسع إرجع إلى دائرة المعارف البريطانية الطبعة الأخيرة المجلد الأول .

* أما قول المؤلف « نفهم ظاهرة دين عالمى لا يصاحبه أبدا فن شكلى يرتبط به » ويقصد بذلك الإسلام فهذا أمر مستحيل ، وقول مردود إذا كان المؤلف يقصد بالفنون الشكلية تلك الفنون التى عرفها فى مقدمة كتابه ، فقد ثبت فى الإسلام بالنص الصريح أن حب الجمال من الفطرة السليمة ، وقد قال تعالى (والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة) وقال (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) وقال (وهو الذى سخر لكم البحر لتأكلوا منه لحما طريا وتستخرجوا منه حلية تلبسونها) وهذا فيه إشارة لأشغال

مانعا عمل الصور ، وهذا الدين هو دين محمد ﷺ « الإسلام » ، ومع أن بعض الطوائف الإسلامية فى فارس والهند أباحت بصفة عامة تصوير الأشخاص ، تصويرا ذا بعدين ، فإن تحريم التصوير كان أمراً عالمياً ، ومؤثراً على العالم الإسلامى أجمع . ولا يدل ذلك طبعا على التحقير

= المعادن والحلى والرسم ، وهى فن جميل شكلى من فنون الزينة وقال رسول الله ﷺ فى رواية لابن مسعود (لا يدخل الجنة من كان فى قلبه مثقال ذرة من كبر ، فقال رجل إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنا ، قال الرسول ﷺ « إن الله جميل يحب الجمال » وهذه إشارة إلى فنون جميلة فى اللباس مثل الثوب الجميل والحذاء الجميل وفى كتب الحديث غير هذا كثير تثبت أن الإنسان يحب الجمال بفطرته ، وأنه بذلك متخلق بصفة من صفات الحق تبارك وتعالى التى لم يختص بها ، وكل ذلك مع قول المؤلف فى ص ٩٢ يتضح أن الإسلام ارتبطت به فنون شكلية وأن ذلك الكلام زلقة.

أما قوله بتفرع الإسلام عن إسرائيل فلا ندرى له وجها صحيحا فإن النبى ﷺ ليس من نسل إسرائيل « يعقوب » عليه السلام بل نسل إسماعيل عليه السلام ، وكذلك لم يأخذ النبى ﷺ من التوراة ولا ممن يعلمون التوراة ، قال تعالى (ولقد نعلم أنهم يقولون إنما يعلمه بشر ، لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى مبين) النحل ١٠٣ ، ولكن الدين واحد من عند الله واختص القرآن بزيادة وعمومية وهذا ورد فى قوله تعالى : (وأنزلنا إليك الكتاب) يعنى القرآن (بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب) يعنى التوراة والإنجيل وغيرها . (ومهيمنا عليه) المائدة ٤٩ وقال (وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم مصدقا لما بين يديه من التوراة ، وآتيناه الإنجيل فيه هدى ونور ومصدقا لما بين يديه من التوراة وهدى وموعظة للمتقين) المائدة ٤٦

من شأن الدافع الجمالي أو تسفيهه كل السفه ، فقد كان هذا الدافع حر الانسياب ، مترعرعا لغير حد في العمارة بصفة خاصة ، وفي الصناعات اليدوية بصفة عامة ، حيث كان السبيل مناسبا لظهور أسلوب من الفن مجرد ، وهذا ولا شك هو المجال الكبير الذي ترعرع فيه الفن الإسلامي ، والحق أن الاهتمام الأكبر للفن الإسلامي محدود فيما يأتي ، إن الدافع الجمالي وقد حبسه المسلمون على الوجهة الإنسانية يصر رغم هذا على النفاذ ، فيتخذ منفذه هذا طابع فن زخرفي خال من الأشخاص ، لا مثيل له في أي بقعة في العالم ، وذلك لأن الفن كجريمة الاغتيال لا بد وأن تنفضح مهما اختبأت .

الدين الأغريقي

إذا ما أشرت الآن باختصار إلى الدين الأغريقي وصلاته بالفن وضحت أمامنا السبيل لبحث الفن المسيحي بحثا أغزر . ويبدو أن الدين والفن قد أتيحت لهما حالة من التوازن التام في العصر الهليني * ، ولذلك السبب قد يرى البعض أن الواجب كان يقضي علينا أن نعنى بذلك العصر عناية بالغة ، ولكن الحقيقة أن الاتجاه الديني عند الأغريق لا يتفق كل الاتفاق مع فروضنا المشار إليها في هذا البحث ، أو الأصح أن الدين الأغريقي في أكمل شكل من أشكال تطوره الأغريقية الصميمة سار بعملية التعقيل شوطا بعيداً حتى أصبح الدين فلسفة ولم يعد حينئذ وجود للمشكلة الخاصة التي نحن بصددها .

(*) العصر الهليني يبدأ من تاريخ الأولمبياد الأول عام ٧٧٦ - ٧٧٥ قبل الميلاد وينتهي بتاريخ سقوط الاسكندر عام ٣٢٣ قبل الميلاد .

ولأنقل للقارىء جملا متفرقة من ملخص كتبه « لويس ديكنسون » عن الدين عند الأغريق فيقول :

« كان الأغريق متآلفين مع هذه الدنيا ، وذلك بفضل طريقة فهمهم ، هذه الطريقة القائمة على الرضى وعدم التأمل . وغطى دينهم على كل من حقائق الطبيعة وحقائق المجتمع وغيرها مفسراً ما قد يكون بغير تلك الطريقة غامضا تفسيراً يعرفونه عن نشاط يتمكنون من فهمه لكونه عملا من الأعمال التى كانوا يمارسونها أنفسهم دائما ، فاستطاعوا وقد تزودوا على هذه الطريقة بفهم عام يفسرون به العالم أن يدعوا البحث فى أصله ونهايته جانبا ، ويهبوا أنفسهم أحراراً خالصين لفن الحيـاة لا يعترض طريقهم شك أو ارتياب فى كنهها .

. . . « وقد كانوا غافلين عن الصلة الروحية بالله ، غافلين عن المعصية باعتبارها إزوراراً عن القوة القدسية ، غافلين عن الندم والتوبة بصفتهما وسيلة لتعويض السمو النفسى المفقود ، وكان الضمير وتأنيبه ، وكانت مخاوف النفس ، وآمالها ، وزهوها ، وقنوطها ، تلك التى كانت أول ما يشغل المدقق فى أمور الدين ظواهر غير معروفة للرجل الأغريقى القـديم . وعاش الأغريقى وعمل دون أن تقلقه محاسبته نفسه محاسبة ارتياب أو شك ، وكانت وظيفة دينه هى تهدئة الضمير بالطقوس لا إحياؤه بالتحذير والملامة »(١) .

لقد عرف الأستاذ « هوايت هد » الدين بأنه « ما يعـالج به الفرد وحدته الخاصة » ، ولكن الرجل الأغريقى لم يحس بالوحدة ، بل كان أليفا بالدنيا ، وكما قال « ورنجر » ينقطع بظهور الرجل الكلاسيكى وجود الثنائية المطلقة ، ثنائية الإنسان والعالم الخارجى عنه ، وينقطع نتيجة لذلك

---

1. - The Greek View of Life (London, 17th. edn. 1932). pp. 65-6

أيضا السمو المطلق بالفن والدين ، وتنتزع عن المعبود صفة اللادنيوية ، والأخروية ، فيصبح دنيويا ، وينهمك فى النشاط الدنيوى ، ولا يصبح الرب بالنسبة للإنسان الكلاسيكى موجوداً على أنه عالم خارجى عنـه ، ولا هو بالنسبة له فكرة سامية رفيعة ، ولكنه معبود موجود فى الدنيا ، ومندرج فيها (١) ، وهكذا نضجت عملية التفكير نضوجا كبيراً بدرجة لم يبق الدين معها ظهير الفن ، وإنما أصبح ظهيره العـلم أو الفلسفة ، أو « الإنسانية » ليس إلا ؛ ولهذا فإن الفن الأغريقى على حالته هذه يمت بحق إلى مرحلة متأخرة من بحثنا هذا .

المسيحيـة

وهانحن أولاء نصل أخيراً إلى المسيحية وهو دين يصعب علينا للغاية أن نخضعه لحكم عام ، دين سامى الأصل ؛ ولذلك فهى على استعداد تام حتى من أول نشأتها لاحتضان فكرة الحلول ، وكذلك لها فى بعض وجوهها ميولا إلى وحدة الوجود ، وقد عدلت ، كما أشرت سابقا ، بما يتفق ومحيطها المادى ، ولكن صلتها بالفن كانت عاملا فعالا فى تمزيقها مرتين خلال تاريخها ؛ مرة بنوع مخصوص فى قضية محاربة الصور ، وأخرى أبان عصر التجديد ، وقد كانت هذه الحركة الثانية أقل وضوحا من سابقتها ، وكان للشقاق الدينى الناشىء عن هذه الصلة بالفن إبان هـاتين الأزمتين أسس أقليمية ، بل مناخية ، وهى تثبت للمرة الثانية عجز القواعد الثابتة عن تخطى الحواجز الطبعية .

ومنذ بداية المسيحية وهناك نوعان من التقاليد متعلقان بمذهبين فى فائدة الفن ، وهما المذهب الرومانى والمذهب السريانى

---

1. - Form in Gothic, p. 28

وليس هناك من شك فى أن المسيحية الرومانية سارت وفق التقاليد السامية بادىء الأمر ، وتجنبت أى تصوير للأشخاص المقدسة ، وقد عبر مطران الإسكندرية عن هذا الرأى الصارم فى القرن الثانى بقوله : « ولقد منعنا بكل صراحة من مزاولة الفن الخادع ، لأن النبى قال : « يجب أن لا تعملوا صورة لأى شىء موجود فى السماء ، أو فى الأرض تحتنا » ، ولكن تعدت المسيحية الرومانية ذلك القانون الجامد إلى الحد الذى يسمح بفن رمزى ، واستخدمت فى القرنين الأولين صوراً توضيحية للحمامة ، والسمكة ، والسفينة ، والصلب ، والقيثارة ، والصياد، والراعى. أما فيما يتعلق بباقى الزخارف فقد اتخذ المسيحيون الأول أفكاراً فنية عن الفن الوثنى، بمعنى الفن الهلينى المضمحل ، وهى آلهة الحب متوجة بالزهر، والطيور ، وأشجار العنب ، والزهور ، وكل أنواع الزخارف ذات الأفكار الزخرفية النقية ، وتلك هى فن المقابر الشائع . ومع أن هؤلاء الفنانين الذين قاموا بزخرفة المقابر الرومانية اشتهروا باستقدامهم من الشرق ، فإن الفن المسيحى المبكر فى آسيا الصغرى وسوريا يبدو أكثر من فن المقابر الرومانية أصالة وأقرب منه للواقع ، ونستطيع إثبات أن علم التصوير فى المسيحية (وهو الطريقة التقليدية) لرسم المسيح عليه السلام والحواريين ، شرقى الأصل ، غير أن هذه مواضيع كبيرة شاقة لا تعنينا فى حقيقة الأمر ، أما الأمر الثابت فهو أن الكنيسة فى روما عدلت سياستها بالتدريج، وأصبح رسم المسيح والرسل والقديسين فى القرن الخامس مباحا ، ولكن ظلت بعض الفرق المذهبية ، وبخاصة النساطرة غير مقتنعة بهذا التغيير ، ثم بعثت التقاليد السامية بظهور الإسلام حياة جديدة لم تكن من غير أصداء قوية على المسيحية ، ولم يكن هناك شك عندما وصلت قضية محاربة الصور « صور القديسين وغيرهم » إلى أوجها أخيراً

أخيراً فى القرن الثامن أن محاربى الصور استمدوا كثيراً من مذهبهم هذا من البدع الشرقية مثل المذهب القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة (Monophysitism)(١) .

قضية محاربة الصور المقدسة

لا نستطيع أن نتتبع سير تلك القضية بالتفصيل ، ولكن لبعض سماتها العامة أهمية كبيرة . فإن ماحدث حقا خلال هذه القرون الأولى فى نشأة الدين المسيحى لم يكن إلا تكرارا لتطور حدث قبل ذلك فى تاريخ العالم ، وبخاصة فى مصر . نشأت عن الفن فى ذلك الحين فكرة رسمية جامدة تحب أن تجعله عميق المعنى رمزيا على الخصوص ، هذا فى ناحية ، وفى ناحية أخرى نشأت فكرة ثانية تنظر إليه نظرة خشنة عامية واقعية ، فتراه فنا الغرض منه تعليم الناس واستمتاعهم به استمتاعا خرافيا ، ولم يكن فى إبان هذه الأزمة المسيحية الخاصة خصومة واضحة بين رجال الكهنوت والشعب لأن الكهنوت كان مدعما بكل قوة الأباطرة الشرقيين وسلطتهم ، هذا من ناحية ، وكانت الأديرة من ناحية أخرى على اتصال وثيق بعامة الشعب .

ومامن شك أن قضية محاربة الصور المقدسة لم تكن نتيجة البحث اللاهوتى المجرد لاغير ، فقد قال دكتور « مارتن » فى الكتاب الذى أشرت إليه الآن ، إنها لغز تاريخى دقيق ، لتبين أغراض ودوافع الامبراطور « ليو » الذى بدأ الإصلاح ، ويبدو من المسلم به أن دوافع الامبراطور « ليو » كانت دينية بعض الشىء ، فإن البيئة الآسيوية التى عاش فيها طويلا كانت

(١) كانت معركة تكسير الصور حركة أسيوية عاونها أباطرة أسيويون ، وجيش أسيوى أيضا ، أنظر كتاب : A History of the Iconoclastic Controversy, London, 1930 P. 340, by Edward James Martin.

مغمورة بأفكار تعارض عمل الصور المقدسة . وكذلك ورطت كل تقاليد الأباطرة المسيحيين الأباطرة أنفسهم فى البحث الدينى « اللاهوت » ، وكانت علاقة الكنيسة بالدولة فى القسطنطينية تحمل هذا الطابع لدرجة أن كان الامبراطور فى ديوانه موظفا كنسيا . . . ولا يمكن فى نفس الوقت أن يكون الدافع للامبراطور « ليو » دافعا دينياً خالصاً . . . إذا كان يهدف أيضا إلى غرض سياسى واجتماعى . . .

ويبدو أن مثاليته السياسية كانت ترمى إلى مجرد الانتفاع برأيه الدينى فى تدعيم خطته العامة لتطهير المستوى الروحى المنحط للمجتمع والسمو به ، ولم تكن الخطة التحضيرية التى رسمها « ليو » لذلك الإصلاح هى التى شكلت حركة تكسير الصور وفلسفتها الدينية ، وإنما شكلتها ردود الأفعال التى لاقتها هذه الخطة ، وأصبحت الصور موضع ريبة على اعتبار أنها جزء من تحول عام إلى الإباحية الثقافية أو البلشفة الثقافية ، مثلها فى ذلك كمثل الفن الحديث أصبح الآن موضع ريبة كما نرى ، ولكنها كانت إباحية من وجهة نظر حزب واحد هو الحزب الامبراطورى فى تلك الحالة ، ومع ذلك فعندما وصلت الحركة إلى « الغاية » ، اكتشف الأباطرة أن الصور لم تمثل اضمحلال نظام دينى معروف بقدر ما كشفت عن الروح القوية البازغة لدين جديد ، وهو المسيحية الشعبية التى كان ولا بد أن تسود العالم الغربى كله أخيراً * . ومن المؤكد أن وجهه نظر معارضى الصور ميسورة

* يميز الكاتب فى كلامه بين التقليدين الفنيين المتعارضين فى الشرق ، الأول التقليد المستمد من القسطنطينية المصبوغ بالروح الأغريقية والثانى التقليد المسيحى الشرقى الذى كان يتميز بتعبيرية خاصة ، وكان متصلا اتصالا وثيقا بالمصادر الشعبية ، وأهم مناطق وجوده هى المقاطعات ، ثم يستطرد الكاتب ليبين كيف انتشر هذا التقليد الثانى فى أوربا عن طريق «بيزا» فى بداية القرن التاسع عشر وكان له أثر كبير على تطور التصوير الإيطالى كله .

الفهم كل اليسر ، ففيما عدا ماحوت التوراة « العهد القديم » من نهى عن عبادة الأوثان كانت كل تعاليم المسيحية مشبعة بالكراهة السامية للصور والأوثان ، ومع أن محاربة الوثنية المرذولة لم تكن بدون مبرر ما ، فقد اتخذت معارضة الصور طابعا كله أكثر احتيالا ومساسا باللاهوت فقد عد المعارضون الصور أشياء « تبتعد بروح الإنسان عن عبادة الله العبادة السامية ، وتهديه إلى العبادة المادية المرذولة للمخلوق » بالمعنى الذى عبر عنه الدكتور مارتن بقوله : « أنهم اعتقدوا أن الوثنية اتجاه عقلى يقود العابد إلى استبدال الشيء المخلوق بخالقه ، ولكن بالطبع سرعان مااختفت عن الأنظار هذه النظرة الرفيعة فى الكفاح الدموى المر الذى تسبب عنها .

أما الدفاع عن الصور - وكما قدمه القديس « يوحنا » فى دمشق مثلا - فدفاع منطق محكم ، إذ دافع عن الصورة على أنها رمز ، وعلى أنها وسيلة من وسائل التعليم ، متغاضياً فى دفاعه عن الوجوه الدينية الصرفة للصورة ، وهذا دفاع معتدل ، ولكن حينما اجتمع مجلس نسيا عام ٧٨٧ م ليضع حداً فاصلا للموضوع ، كانت الصياغة الفعلية للعقيدة الحقيقية شاملة لحرية الرأى بشكل يفوق العادة وهى :-

« .. ونحن متبعون النهج الملكى والتقاليد الربانية للكنيسة الكاثوليكية.. نبين بكل وضوح وبكل دقة أن الصور المقدسة المحترمة التى تعمل بطريق التصوير أو أشغال الفسيفساء أو المواد الأخرى اللائقة ، مثلها كمثل شخص الصليب الغالى واهب الحياة، يجب عرضها فى كنائس الرب المقدسة ، وعلى الأوانى المقدسة أيضا ، وعلى ملابس القسس والرهبان ، وعلى الستائر والأكسية ، وفى الصور، سواء فى المنازل أوعلى جوانب الطريق ونعنى بها رسم ربنا العظيم ومنقذنا المسيح عيسى عليه السلام ، ورسم سيدتنا الطاهرة العذراء ، والملائكة الأطهار، وجميع القديسين والصالحين

لأنه كلما داوم الناس على رؤيتهم فى صورة فنية رائعة كانوا أكثر استعداداً لتذكر أسلافهم هؤلاء، والحنين إليهم، ويجب أن تزجى إلى هذه الصور التحية اللائقة، ويقدم لها أسمى احترام لا أن تعبد العبادة الأصلية، عبادة الله، وهى الخاصة به فقط، ولكن يجوز أن توهب إليها وفقـــا للعادة الربانية القديمـة الشموع والبخور، كما توهب للصليب الغالى واهب الحياة، ولكتاب الرسل، والاصحاحات، وللأشياء المقدسة الأخرى، لأن التكـــريم الذى تكنه للصورة يسرى منها ويتعداها لمن تمثله، ولأن من يحترم الصورة يحترم فيها الموضوع الذى تمثله أيضا، وبذلك تقوى تعاليم آبائنا الربانيين، وهى تقاليد الكنيسة الكاثوليكية (١).

ومع أن هذه الفتوى لاقت قبولا، وبها تكونت جبهة تنادى بهـــذا الرأى، فقد كان من الطبيعى عند تطبيقها أن يذهب كل من الشرق والغرب مذهبه الخاص، ولذلك يقول دكتور مارتن « ربما لم تكن العودة للصور ناجحة فى دول الشرق كله »، وكانت المسيحية الأرثوذكية فقط ترى أن على المسيحية الشورية السامية أن تحارب منذ ذلك الحين فصاعدا فى معركة فاشلة فى سبيل منع الصور، فى حين كانت المسيحية السورية نفسها ترى ذلك استمرارا منها فى إخلاصها لتقاليد مدنيتها الاكثر أصــــالة، تلك التقاليد القائمة على حقائق جافة أولية إلى حد كبير كما أشرت إلى ذلك سابقا.

لاتهمنا فى هذا المقام النتائج اللاهوتية لهذه القضية، أما فن الكنيسة فى الشرق وقد أجبرته العقائد الرسمية على أن يسير فى اتجاه مضاد لغرائز الأهلين وفطرتهم فأصبح فنا رسميا له شكل واحد، ومن ثم نشــأ هناك فى الايقونات الوجه التقليدى غـير ذى السمات، وبرزت فى نفس الوقت ثنائية الفنين الدينى واللادينى التى لاحظناها سابقا، ومن ذلك الحين نما

---

(١) مارتن :- نفس المرجع ص ١٠٣ — ١٠٤

كل من هذين الأسلوبين الفنيين مستقلا عن الآخر ، فغرست الكنيسة الشرقية خارج نطاق الصور الرسمية التقليدية فنا وثنيا ، وهو مذهب أفكاره الفنية هلينية ومظاهره إسكندرانية ، فظهرت صور أفلاطون ، وأرسطو ، وبلوتارخ ، وسفوكلس مجتمعة مع صور القديسين والحواريين ، وحلق كيوبيد ، وسيك حول مناظر صلب المسيح ، وكان الفن الشعبي موجوداً جنباً إلى جنب مع هذا الفن الرسمي الحكومي ، تؤيده الأديرة ، راداً لكل صلة تصل بينه وبين الإلحاد ، متعصبا للدين ، واقعيا ، خرافيا صادراً عن التقليد الواقعي للرهبنة السوريانية ، ولا يزال هذا الفن يستهوينا بحريته وقوته الدرامية وما فيه من إنسانية كما استهوى أقوام ذلك العصر (١) .

لقد قلت أن هيئة « نيسيا » الدينية وضعت حداً فاصلا لقضية محاربة الصور وأنهتها إلى الأبد ، ولكنها في الحقيقة كادت تظهر للمرة الثانية في القرن التاسع . ولم تنطو في ذلك الحين على أسس جديدة ، وأخفق محاربو التصوير في تحقيق مآربهم إخفاقا تاما ، ولم تكد الحركة تلحق بالعالم الغربي ، ولكن حدثت ثورة في امبراطورية الفرنجة خلال حكم الملك تشارلس الأكبر ، كما قام « كلودويس » في تورينا بثورة في القرن التاسع ، ولكنها جميعها كانت حوادث متفرقة في تطور المسيحية ، ولم تكن لها علاقة بالحركة الكبيرة التالية التي قامت ضد الفن ، والتي حركها المسيحيون ، وهي حركة الإصلاح أو نسميها المذهب البيوريتان بمعنى « التدقيق في أمور الدين »

الفن المسيحي في الشمال

لقد حملت المسيحية عنصريها الفنيين الأساسيين حال انتشارها من مهدها

---

(١) راجع Lowis Brehier; L'art Byzantine,Paris 1924, P.P. 32-62.

فى البحر الأبيض المتوسط متجهة صوب الشمال ، وهذان العنصران هما الطابع الرمزى لشكلها الرسمى ، والطابع الواقعى الذى تميز به شكلها الشعبى ، وبادىء ذى بدء انتشر العنصر الأول أوسع انتشار ، وغرست التعاليم السورية فى أقصى الشمال من المعمورة ، فى شمال أيبريا ، وفى جزر هبريدا بينما اتخذ العنصر الشعبى كثيراً من سمات الفن اللادينى ، وهى طبيعة الفن الهلينى المتأخر ورقته . كان ولا بد بالنسبة لهذين العنصرين ، وكذلك للمذاهب الروحية التى يمثلانها عندما وصلا إلى الشمال ، أن يتنازعا مع روح الأقليم وطبيعته كما فعلت البوذية فى الصين ، وقد كانت تلك الطبيعة ، طبيعة الإقليم وروحه ، شيئاً يختلف اختلافاً كثيرا عن طبيعــــة البلاد التى تطورت عنها المسيحية حتى ذلك الحين ، فقد كان فى ذلك الإقليم ظلام بدل نور فى الإقليم الأول ، وبرد بدل دفء ، وكآبة بدل سرور ، وكان فيه فن محلى ذو طابع بريدى ، وكان هذا الفن الذى نستطيع أن نختار له أنسب الأسماء بتسميته الفن الكلتى ، بعثا مباشرا لفن العصر الحجرى الجديد الذى ذكرناه آنفا ، كان فنا ينبــــذ الطبيعة ، ويميل نحو التجريد والحلية الهندسية الخالصة .

وإنا لنعرف قليلا عن العقيدة الدينية التى كانت فى ذلك العهد ، ولكننا نستطيع أن نقول — على أى دليل موجود — أنها اختلفت اختلافا طفيفا فى نوعها عن دين الرجل البدائى ، وقد رأى « ورنجر » «أنها كانت مبتعدة جداً عن التخبت ، وعن الخضوع للآلهة ، إذ انغمست فى تعاويذ ، ورقيات مليئة بالخوف ، كما انغمست فى خضم من القرابين لتهدئة قوى غيبية عنيدة » وربما تفسر هذه الروح الدينية طابع الاضطراب والرهبة الواضح فى الشمال .

لا أميل إلى المبالغة فى أهميـــة العوامل المناخية ولكن تبقى الحقيقة القائلة : متى نقلت حركة فكرية ، سواء كانت معيشية صرفة ، أو دينية

روحية صرفة ، إلى إقليم مختلف فى مناخه وأحواله المادية عن الإقليم الذى نشأت فيه تتغير تغيراً تاما ، فهى تلائم بين نفسها والأفكار السائدة فى هذا الإقليم الجديد ، تلك الأفكار الناشئة من تأثير طبيعة الأرض والجو ، وهى الروح المميزة للمجتمع ، وهذه العملية يمكن ملاحظتها بوضوح فى أكبر انتشارين دينيين : انتشار البوذية فى الصين ، والمسيحية فى أوربا على وجه الخصوص ، ولقد أدى انحراف المسيحية عن مبادئها فى الشمال إلى انطوائها على نفسها ، فتطورت تدريجيا من دين ظاهرى طقوسى كنسى إلى دين فردى الاعتقاد ، منطو على نفسه « فى تأمل باطنى » دائما ، منقبض متعصب أحيانا . وتلك الحال هى إحدى العمليات التى تستلزم الاستغناء التدريجى عن الاستعانة بالوسائل المادية فى العبادة (١) . ولقد كانت لكل الوسائل المادية المختلفة قيمتها وفائدتها فى تثقيف الشعب المنحدر من البربرية ثقافة نظرية ، وفى تملك الرهبة من نفسه وذلك أبان عصر المسيحية التبشيرى الزاهر فى الشمال ، ولنقل إنه من القرن العاشر حتى الثالث عشر الميلادى ، وقد كان الجنوب لا يزال يسيطر فى ذلك العصر على الكنيسة سيطرة كبيرة إذ كان مهندسوها المعماريون ورجال الفن لا يزالون يتعلمون فى مدارس الشرق ، ولكن بشىء من البطء أفسحت الصورة المجال للفكرة المجردة ، فما الكنيسة القوطية وقت أن أصبحت واعية لفرديتها واتجاهها الجديد ؟ أليست هى التعبير بالأحجار عن الأمانى والغرائز المبهمة الذى نستطيع أن نصفه خير وصف بأنه صورة مجردة للتسامى ؟ . صحيح أن هذا التجريد النقى المظلم ، أى بناء الكنيسة القوطية ، كان ولا بد أن ينساب فى الفضاء بتماثيله ، وصوره المشرقة ،

---

(١) أما المدى الذى وصل إليه هذا التطور فى الكنيسة قبل التجديد فقد بينه « كلتون » خير بيان فى نفس الكتاب الفصل ١٦

وتوافقه ذات التصاوير طوال العصر القوطى كما تنساب وتعلو شجرة الميلاد ولكن هناك فارقا واضحا بل هو فى الغالب تعارض صارخ ، بين هذين الأسلوبين من الفن : العمارة ذات المعنى العميق المستور الذى لا يفهمه الشعب إلا فهما مهوشا ، وبين الفنون «الحرف» البسيطة ، وهى التى كانت وقتذاك الفنون الشعبية أيضا ، وهى التى غالبا ما كانت فى واقع الأمر أعمالا خاصة بعقيدة خرافية . ولكن سواء اتفقنا فى الرأى مع الأستاذ «هوايت هد» فاعتبرنا ذلك شيئا يسير وفق عملية تطور تاريخية عادية تبدأ بطقوس مارة بانفعال واعتقاد إلى تعقيل ، أو نعتبرها مجرد أمر خاضع لروح المكان الخاصة وطبيعته ، وهى مزاج أهل الشمال الذى حدده المناخ ، فقد قدر للمسيحيه أن تنقسم ، وأن تضرب فى القسم الشمالى بعناصرها الجمالية عرض الحائط ، ولم يعد فى أوربا الشمالية بعد عصر التجديد فنا مسيحيا بتا فإن البروتستانتية وإن لم تتعارض بصراحة مع كل مظاهر القيم الحسية فقد كانت دائما شاكة فيها غير مرتاحة إليها (١) .

---

(١) ويجوز أن نقدم مثلا حديثا لذلك الإعراض عن الفن مأخوذاً من تاريخ الفن الإنجليزى - فقد حاول «السيد جوشيا رينولدز» و«السيد وست» فى عام ١٧٧٣ تنفيذ خطة لزخرفة كنيسة القديس بول بالصور ، ولكن محاولتهما ذهبت سدى ، إذ هزمهم قسيس لندن فى ذلك العصر دكتور «ترك» ، وقد كانت هذه التجربة ولاشك فى ذلك هى الدافع لرينولدز أن يكتب : «إنها حالة يجب أن يحزن لها المصورون على الأقل فإن البلاد البروتستانتية قد فكرت جديا فى إبعاد الصور عن كنائسها ؛ وما أعمق ما يكون لهذه الحالة من أثر فى ألا تخرج البلاد البروتستانتية مصـــوراً للتاريخ ربما كان مصوراً جديراً بالاعتبار» . إن لملاحظات رينولدز بعض الارتباط بالمشكلة العامة ، وربما تأهب الباحث الاقتصادى وقد واجهته =

قد كان خط سير تطور المسيحية فى جنوب أوربا مختلفا تمام الاختلاف عنه فى شمالها ، فلم يكن التعارض فيه مجرد تعارض بين المسيحية والفن بالذات ، ولكنه كان تعارضا بين فكرتين عن الفن ، إحداهما خاضعة للدين ، والثانية حرة طليقة ، ولم يكن عصر النهضة مجرد بعث للفن من جديد فإن الفن لم يكن أبداً أقوى ولا أظهر منه فى القرون التى تقدمت عصر النهضة مباشرة ، ولكن الأرجح أن عصر النهضة كان عصر الخروج بالفن بعيداً عن الدين ، الخروج به إلى هذه الدنيا ومظاهرها ، عصر الخروج إلى الدنيا بفن كان على جانب كبير من الحيوية مادام خاضعا لقيادة الدين. وكما أن ذلك العصر يبين تحرر الفكر « فى مجال الفلسفة » بصورة بطيئة من تحكم قواعد الغيب « مافوق الطبيعة » فإنه يبين أيضا تحرر الفن من التحكم الكنسى ، وربما ظل الفن فى ذلك العهد يعبر عن عاطفة دينية فردية ، ولكن ما كانت تلك وظيفته الوحيدة ، فقد فتحت أمام الفنان مملكة الطبيعة على مصراعيها ، وله أن يتجول فيها حـــرا يختار ، ويصور ، ويتخذ من المثل مايشاء ، والواجب ألا نستخلص أن تلك الحرية فى صالح الفنان تماما ، ففى وسعنا أن نكتشف حقا عندما نأتى إلى بحث ذلك الموضوع فى الفصل القادم أنها كانت فى النهاية ضارة به كل الضرر .

= ظاهرة مثل ظاهرة انتشار التصوير الشخصى فى انجلترا إبان القرن الثامن عشر لأن يفسر ذلك بأنه استجابة مباشرة لمطالب الطبقات الثرية فى ذلك الحين . ولكنى أرى أن هذا التعليل لا يتعدى نصف الحقيقة ، وذلك لأن نفس هذه الطبقات ساست الكنيسة وكانت تستطيع أن تكلف فنانيها رسم المناظر الدينية أو التاريخية فى نطاق واسع ، ولكنهم لم يفعلوا انسياقا لأمر فكرى فى جوهره ، وربما يكون القول بأن فلسفة (مذهب البيوريتانز) كانت بدورها محكومة بالظروف الاقتصادية صحيحا كل الصحة ، أو مع ذلك فإننى أرغب فى تلك اللحظة أن أبين تفاهة أى مقابلة مباشرة تتجاوز المعقول بين الفن والاقتصاد فى عصر ما » .

الفصل الرابع
الفن الدنيوى

تهيمن كل الأساطير على قوى الطبيعة وتحكمها وتشكلها بواسطة الخيال وفى نطاقه، ثم تتلاشى تلك الأساطير بمجرد ما يسيطر الإنسان على قوى الطبيعة.
فماذا يصيب صيت الآلهة بجانب دار طباعة التيمز ؟

عن كارل ماركس فى « نقد الاقتصاد السياسى »

يرى أغلب مؤرخى عصر النهضة ذلك التغيير البين فى الحضارة الأوروبية انتقالا من القيم الجمعية إلى مذهب الفردية ، ولربما كانوا يتبعون فى ذلك رأى « بوركاردت » وبذا يسوغ لنا الآن بحث حقيقة أى فكرة جمعية عن الفن . صحيح أن كثيراً من مظاهر الفكر والشعور ، وقد حكمتها السلطة المركزية للكنيسة الجامعة اتخذت فى العصور الوسطى مظهراً جمعياً ، وصحيح كذلك ألا يكون هناك حساب للقيم الفردية فى ظل هذا النظام ، وأن تقدر قيمة العمل الفنى بما يعبر عنه أولا ، لا بأسلوب التعبير ، ولكن قيمة العمل الفنى الخالدة ، وهى ما فيه من صفات تخلد أفكار عصر خاص وأمانيه لتستجيب للقدرات الجمالية فى العصور التالية يجب أن نراها فى أصلها خلق أفراد وهبوا مهارة فذة أو حساسية غير عادية ، وبناء على ذلك لم يمهد عهد النهضة السبيل إلى تغير أساسى فى كنه الفن ، ولكن غير فقط الأحوال والظروف التى اشتغل فى ظلها الفنان ، حرره من اتباع القواعد ، ومن الخضوع للنواهى ؛ مانحـا إياه حرية فى العمل براقة فى ظاهرها « حرية صورية » وأقول حرية صورية لأن الفنان وجد

نفسه قد استبدل فى النهاية نوعا من الحماية بنوع آخر ، ولعله أصبح من ذلك الحين حراً ليعبر عن نفسه ، ولكن بشرط أن تكون تلك « النفس » المعبر عنها سلعة تباع وتشترى ، وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادى لايزال قائما ، وثبت أنه ليس أقل سوءاً من الاستعباد الروحى الذى كان موجوداً فى العصر السابق لعصر النهضة .

الفنان كفرد

لقد اقترح « ورنجر » تعديلا لرأى « بوركادت » يضيفه إلى التغير أنسب معنى ممكن ، فقال « ينبغى أن نستبدل كلمة الشخصية بكلمة الفردية » ، ويجب أن نفعل هذا بالنسبة لعصر النهضة فى الجنوب على الأقل حيث لا يوحى التطور « بحشد من الناس انقسم انقساما ميكانيكيا إلى أجزاء فردية لا عد لها ، ولا ترابط بينها ، ولكن يوحى بجسم اجتماعى كبير ، أصبح بالتدريج واعيا لأجزائه الفردية ، متطوراً بحشده المتماسك إلى ألف عضو شخصى دقيق ، عاش كل منها فى نطاق أضيق وأسلوب أدق الحياة التى تؤلف بين الجسم كله » وسنبحث الآن مسألة هى : هل كان عصر النهضة فى الشمال ، الذى نميل إلى تمييزه بلقب « عصر الإصلاح والتجديد » عصراً له طبيعة تختلف فى أصلها عن طبيعة عصر النهضة فى الجنوب ؟ ؟ ومن المؤكد مع ذلك أن الحركة فى إيطاليا كانت حركة إيجابية تنحو إلى زيادة فى تحقيق الذات وإيجابياتها وفى الحكم الذاتى .

نعود إلى تعبير الأستاذ « هوايت هد » لأن الحركة كانت فى المنطقتين على حد سواء دراية متزايدة من الفرد بوحدته ، أى أنها دراية منه باختلافه عن المجموع ، لكنها كانت فى الجنوب ثقة من الفرد بنفسه وهو فى هذه الحال واعتداد بها حتى أن الاتجاه الناتج عن ذلك لم يكن اتجاهاً

دينيا فى جوهره بل لادينيا . ولا نقصد باللادينية فى هذا الموضع نظام «أولومبيا» نفسه نصف الروحى ، ولكن نقصد بها مجرد نظام شهوانى مظلم غير مدفوع علاوة على ذلك بظروف البيئة لتعقيل خبرته .

هذا النوع من التحول فى العاطفة كما يبديه عهد النهضة لم يحدث من نفسه ، ولم يكن نشراً لعقيدة أو فكرة نشرا حرا خالصا من هوى ، ولكنه على الأصح نتيجة مباشرة لعمليات اقتصادية ، فقد رأينا كيف أن حركة تكسير الصور وهى قضية مجردة فى كل وجوهها تجريداً وافراً لم تكن إلا صورة للقوى المتضاربة ، وهى ثروة البلاط الامبراطورى ومصالحه من ناحية مع الأديرة من ناحية أخرى ، وهكذا ، فى هذا التطور الجديد ، تسجل فقط التغيرات الفكرية حيلة فى السيطرة الاقتصادية ، فقد ارتكبت الكنيسة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر خطأً فاحشا ، وهو تراخيها فى محاربة الربا ، ومعنى ذلك أنها سمحت بقيام نظام فصل الثروة عن الإنتاج بأن جعلت العملة فى ذاتها سلعة تجارية ، وقد كانت تستخدم حتى ذلك الحين واسطة خالصة للتبادل التجارى ، ويبدو ذلك هو العامل الأساسى فى حركة تاريخية معقدة مشهورة لعبت فيها الحرب وعلم التكنولوجيا أدواراً هامة ، ولا يخطأ أحد النتيجة الأخيرة مهما كانت تفاصيل حركة التغير هذه ، فباضمحلال القوى الامبراطورية المركزية أصبح للكنيسة تدريجيا نفوذ راجح أساسه الممتلكات الواسعة وإدارة الثروة إدارة منتجة ، وكذلك ظهر فى ذلك الحين أفراد وجماعات متضافرة «شركات» كل هؤلاء أغنياء بطبيعتهم وبفضل مجهوداتهم الخاصة . وسرعان ما وجدت هذه القوى الأخيرة نفسها متضاربة مع الكنيسة ، فناهضت «جمهورية» سلطة (البابا) وعادته فى مكان ما ، وسلب ملك من الملوك ثروة الأديرة فى مكان آخر ، وهذه هى الحوادث التى برزت بشكل كبير

فى كتب تاريخنا ، ومع ذلك وأكثر من هذا أهمية هو تغير الحالة العامة والمزاج تغيراً أثر فى الناس جميعا . سوف لا أناقش الطرق التى أحدثت بها التغيرات الاقتصادية ذلك التغير فى الجوهر، وأنى أعتقد أن العملية الحقيقية أساسها مجموعات لا حد لها من التحولات الصغيرة التى قامت بها قوى من هذه القوى ، ثم ردت قوى أخرى عليها بتحولات مضادة ونتيجة لذلك اتخذ هذا التطور فى طبائع الناس طريقا يشبه الطريق المضطرب الذى تشقه سفينة تسير فى مواجهة الرياح ، ولما اتضحت هذه العملية التاريخية ظهرت بشكل تحالل من القديم أو على الأصح مخالفة للقديم ، ومسلم به أن اضطراد العصور الوسطى بشكل واحد متجانس نتيجة للسكون ـ نتيجة العجز عن إدراك الجزئيات وتمييزها من الكتلة العامة ، تلك الجزئيات التى يبينها الفحص الدقيق ، لكن لاتزال الحقيقة مع ذلك قائمة أن الفرد لم يحاول فيما بين نهاية المدنية القديمة الكلاسيكية فى روما وبداية عصر النهضة فى إيطاليا أن يعبر عن شخصية نفسه ، أو فشل فى ذلك التعبير ، وإنما عبر بصفته فنانا عن حساسيته ، بيد أن هذه لم تكن تستعمل فى إظهار رأيه الخاص ، ولا فى تبيان ماهو خاص بشخصية الآخرين أو بفطرتهم . ثم تغير كل ذلك ببطء فأعلن الفنان نفسه ، وأبدى إنسانيته وشاد بإنسانية صحابته .

ظهور الصور الشخصية

فى ظهور الصور الشخصية مرشد مبين يكشف عن هذا التطور ، فقد مات الفن الرومانى ، وبخاصة النحت وهو يعانى أقصى مدى من النزعة التحقيقيه القاتلة فى التصوير الشخصى ، أى تصوير الأشخاص فى واقعية تامة ، تصوير أساسه المهارة التامة بل القاتلة ، ومع أن هـــذه الرغبة ، رغبة تسجيل الذات ، لم تختف قطعيا فى عصور المسيحية ، ولا فى العصور البيزنطية الأولى ، لأننا

نجد فى تلك العصور مثلا لذلك مداليات ذهبية خاصة مزينة بطريق الحفر حفراً واقعيا يثير الدهشة ، ونجد أيضا تماثيل نصفيه وأخرى كاملة تمثل الأباطرة المتأخرين ،غير أن الوجه بصفة عامة كان محتجبا خلف غطاء الرأس، وظل كذلك حتى كشف عنه عهد النهضة دفعة واحدة .

وفى وسعنا أن نلحظ أحيانا صورة صغيرة فى أحد الأعمال الفنية من العصور الوسطى ، فى زاوية من زوايا نافـذة من الرصاص المعشق ، أو بهامش وثيقة من الوثائق ، ثبت بالبحث أنها صورة شخصية مبسطة للفنان الذى قام بهذا العمل الفنى ، أو على الأرجح لمن وهبه الكنيسة . وفى خلال القرن الرابع عشر الميلادى أقحمت هـذه الصورة الصغيرة تدريجيا فى الصورة نفسها ، وكبر حجمها ، وتضخمت أهميتها نسبيا ، حتى إذا ما بلغنا قبيل منتصف القرن الخامس عشر ربما تعادل حجم واهب القطعة الفنية مـع حجم أشخاص القصة المقدسة فى المكانة ، ثم استقل الفنان والواهب بنفسيهما عن القصة فعلا قبيل بلوغنا القرن السادس عشر ، وأصبح من حق الفرد أن تكون له صورة خاصة قائمة بذاتها . وظل الغرض كله من الفن مدة تزيد عن قرن هو إبداء صورة الشخصية الإنسانية، تعبيراتها النفسية ، وحقيقة مظهرها ، وواقعيتها ، وكان مجهود رفائيل فى هذا الاتجاه بارزاً ، كما كان نفس هذا الغرض يحرك كثيراً من الفنانين فيما قبل رفائيل وبعده ويحثهم على هذا النحو .

التعبـير عن النفس

حاول الفنان بعد أن عبر عن الشخصية أن يبين خياله الشخصى أو نزوته، ذلك أنه لما انقضى التردد فى تصوير أشخاص ما فوق الطبيعة ومناظرها فى شكل واقعى دنيوى تنافس الفنانون فى أن يعطى كل منهم لرسمه كل شكل

مقبول من التجديد والمغالاة ، يريدون عرض مهارتهم الشخصية وخيالهم ، وبسعيهم فى سبيل الخيال البعيد والنزوة هجروا القصص المقدسة واتجهوا إلى حقل الأساطير اللادينية الواسع خالطين كلا الطابعين بدون وعى كبير كما فعل المسيحيون الأول ، وأخيراً استغنوا عن القصص الدينى تماما ، ولجأوا إلى أقصى مراحل الملاحظة الباطنية ، وهو التعبير عن خيالهم الفردى ، ثم خطى الفنان خطوة لها أهميتها الخاصة عندما تحول عن تسجيل قصة من القصص ، أو تصوير شخصية من الشخصيات إلى تصوير المواضيع الجامدة وهى رسم المناظر الطبيعية ، والطبيعة الصامتة ، فلم يعد يقول : « إنى أرسم هـذا الموضوع لأنى أرى الحادث الذى أسجله أو الشخص الذى أصوره سيطيب لك ، ولـكنه أصبح يقول : إنى أصورهذا المنظر أو هذه الأشياء الصامتة لأنى أرى مقدار إجادتى تصويرها سيـكون محل اهتمامك » . كان الناس يقدرون على الدوام فنانا مثل « جيوتو » أو « رفائيل » لمهارتهما الفائقة فى ترجمة الطبيعة وتقديمها ، ولـكن كان فى صورهما إلى جانب ذلك عنصر النجاة يحول بينها وبين إهمال الناس إياها ، وهو ما نسميه « الصالح الإنسانى » أما فى ذلك الوقت فقد كان الفنان يشتغل بالتصوير دون مراعاة لهذا الصالح الإنسانى فى صوره ، ومع جواز أن الجاهل كان لا يزال يعجب بالعمل الفنى لمظهره الشبيه بالمظهر الحقيقى ، فقـد كان المطلوب من الجمهور الذين يوجه الفنان إليهم إنتاجه هو الإعجاب بالشخصية التى دبر عنهـــا بألوان منسجمة وفى شكل متماسك . وكلما أفصح الفنانون عن هـذا الميل وأظهروه ابتعدوا بأنفسهم عن فهم العامة وتقديرهم .

لا تعوزنا الأدلة الآن ، فإنا نستطيع أن نتبين فى هذه الفترة من الزمن علاقات معينة بين الفن والمجتمع يحق لنا الظن بوجودها فى كل العصور . ففى ناحية توجد الجماعة المتشابكة التى نسميها المجتمع ، أو الشعب ، ينشدون

فى العمل الفنى النزعة الطبعية ، أو الواقعية ، ومعنى ذلك أنهم يطلبون الصورة التى تخبرنا عن قصة ، وفى ناحية أخرى يوجد الفنان ، وهو فرد أو عضو فى طبقة ممتازة محدودة ، وهـــدفه التعبير عن نفسه ، عن إحساساته أو أفكاره ، ونحن بهذا الوضع نوجد توترا بين الفنان والمجتمع ، وهـــذا التوتر كـفيل بتفسير كل تحولات تاريخ الفن منذ العصور الوسطى .

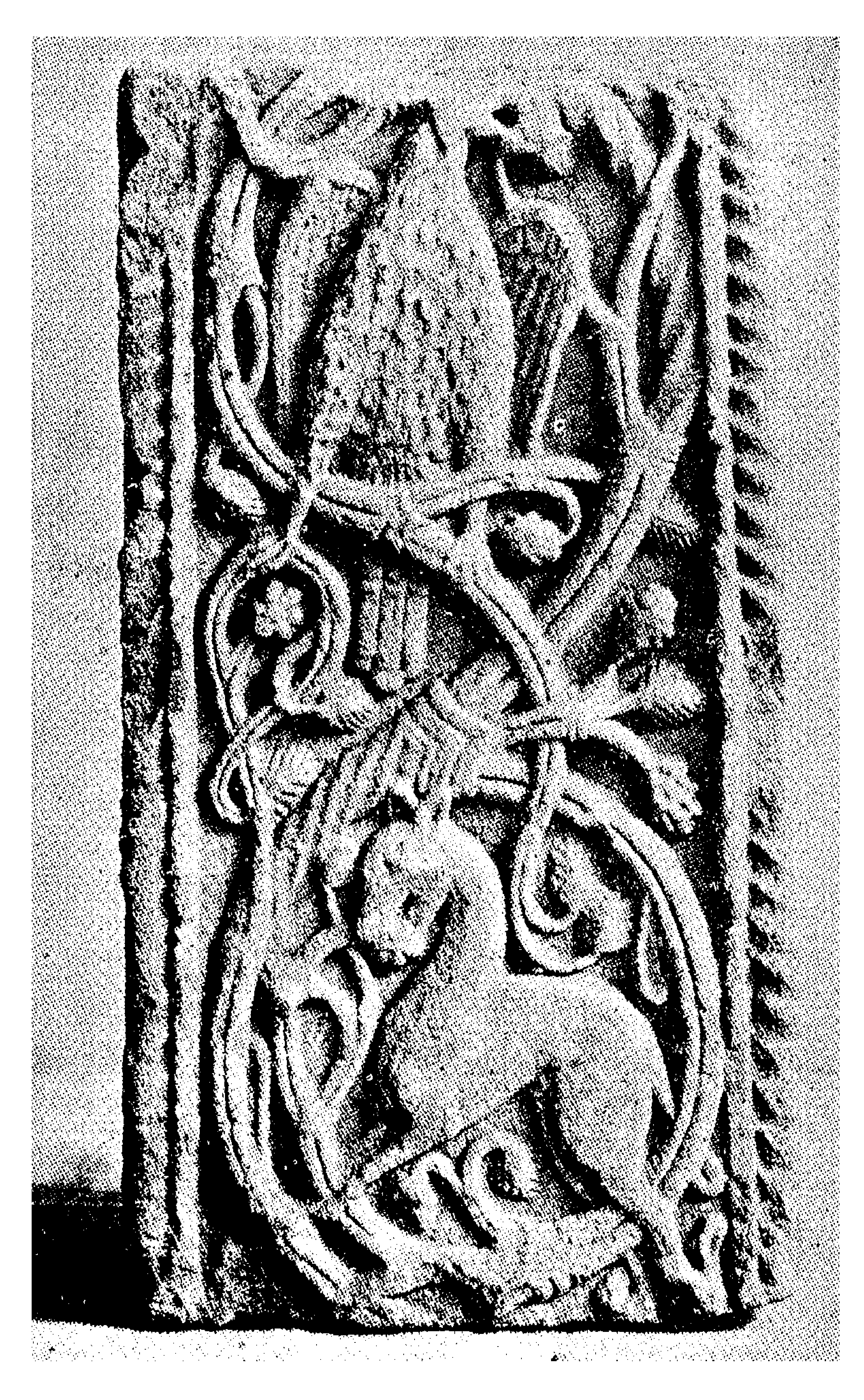
فن الطبقـــة الرفيعة

من غير أن نتبع عالماً اجتماعيا مثل « باريتو » فى تفاصيل تحليـــله الطويل الدقيق للمجتمع يجوز التسليم ، فيما يتعلق بالعصور الحديثة كلها ، بصحة فـكرته القائلة بأن فى المجتمع ثلة من الناس متماسكة ، صغيرة نسبيا ، هى موضع عملية « مداولة » ، وباستثناء المجتمعات المثالية التى ليس لها دوام تاريخى قد أفصح المجتمع المتمدن عن هذا التقسيم بطبقة محدودة صغيرة نسبيا هى الطبقة الحاكمة فى جهة ، وجماعة أخرى كبيرة « جمهرة » عديمة الشكل تتـكون من عامة الشعب فى الجهة الأخرى ، ينشأ منها رغم ذلك وفى الوقت المناسب طبقة جديدة ممتازة ، لتحل محل طبقة حاكمة تدهورت وعجزت . ومهما يـكن الحال فإن تلك الفـكرة هى القاعدة الأصلية التى سارت عليها المجتمعات الأوربية منذ عهد النهضة إلى ما بعده . ولست أريد أن يفهم من قولى هذا أن ليس ذلك هو القاعدة الأصلية لمجتمعات ما قبل ذلك العهد ، « وفى المحيط الفنى ما يتفق وهذه القاعدة ، تقسيم شبيه بالتقسيم السالف فى المجتمع ، وربما فيه عملية مداولة شبيهة بالعملية السالفة أيضا . إن « الطبقة الممتازة » فى المجتمع تجمع بين القوة ، والرفاهية ، ووقت الفراغ ، وتحتاج رموزاً ظاهرة تشير إلى مركزها ولا ســيما تلك الرموز التى تبدى عظمتها وتعرض قوتها ، وفن العمارة بصفة خاصة أول

ما يلزمها للوفاء بهذا الغرض ، ثم تتبعه فى أثره أغلبية أنواع الفنون الأخرى ، فتنشأ المدارس والأكاديات ، وهناك ينشأ ما يعرف بالتقليد حينا أو الذوق أحيانا ، ونعنى بالتقليد أو الذوق أسلوبا من الفن كفيل بأن يحوز رضا الحساسيات الرقيقة لطبقة محدودة خاصة ، ولا يتحكم ذوق عصر من العصور فى فن هذا العصر أو يحدده إلا بما لا يتجاوز ما يفعله دين العصر مع الفن ، لأنه عبارة عن تطور شبيه بتطور الدين ، أو هو بالأحرى على سياق ما شرحت من قبل تطور جدلى « ديالكتيكى » فى داخل التركيب الذى نسميه ثقافة العصر . يبتكر الفنان عمله الفنى فى داخل حدود الذوق « أو التقليد » الخاص الذى يولد فيه ، ولكن شأن عظمة الفنان أو نبوغه أيا كانت الكلمة التى نعبر بها عن طابعه « الفذ » الخاص يدفعه إلى أن يتجاوز التقليد بأى شكل ، وبذلك يعدله ، وهكذا يتشكل ذوق عصر من العصور ويرتقى بواسطة تجارب وأعمال صغيرة لا عد لها ، وكلما كانت الفئة التى تحدث فى نطاقها هذه العملية أضيق نطاقا وأكثر خصوصية أصبح الإنتاج الفنى أكثر نقاء ، وأعمق معنى ، حتى يأتى الوقت الذى لا يمكن فيه ستر طابع الاضمحلال فيها ، وربما كانت الفئة نفسها قبيل ذلك الوقت آخذة فى التحلل ، فيندثر الفن وكذلك تندثر قواعدها الاجتماعية معها أيضا ، ليحل محل تلك الطبقة طبقة جديدة ممتازة ناشئة من جماعة الشعب العامة تجلب معها فنا غير مهذب ولكنه قوى ناضج ، فنا سيخضع بدوره لعملية التنقية والتهذيب .

الفن الشعبى

الفن الشعبى كفن الطبقة الرفيعة موجود على الدوام ، وكما أنه كان موجوداً فى عصور معروفة كل المعرفة كالعصر المصرى القديم ، والعصر



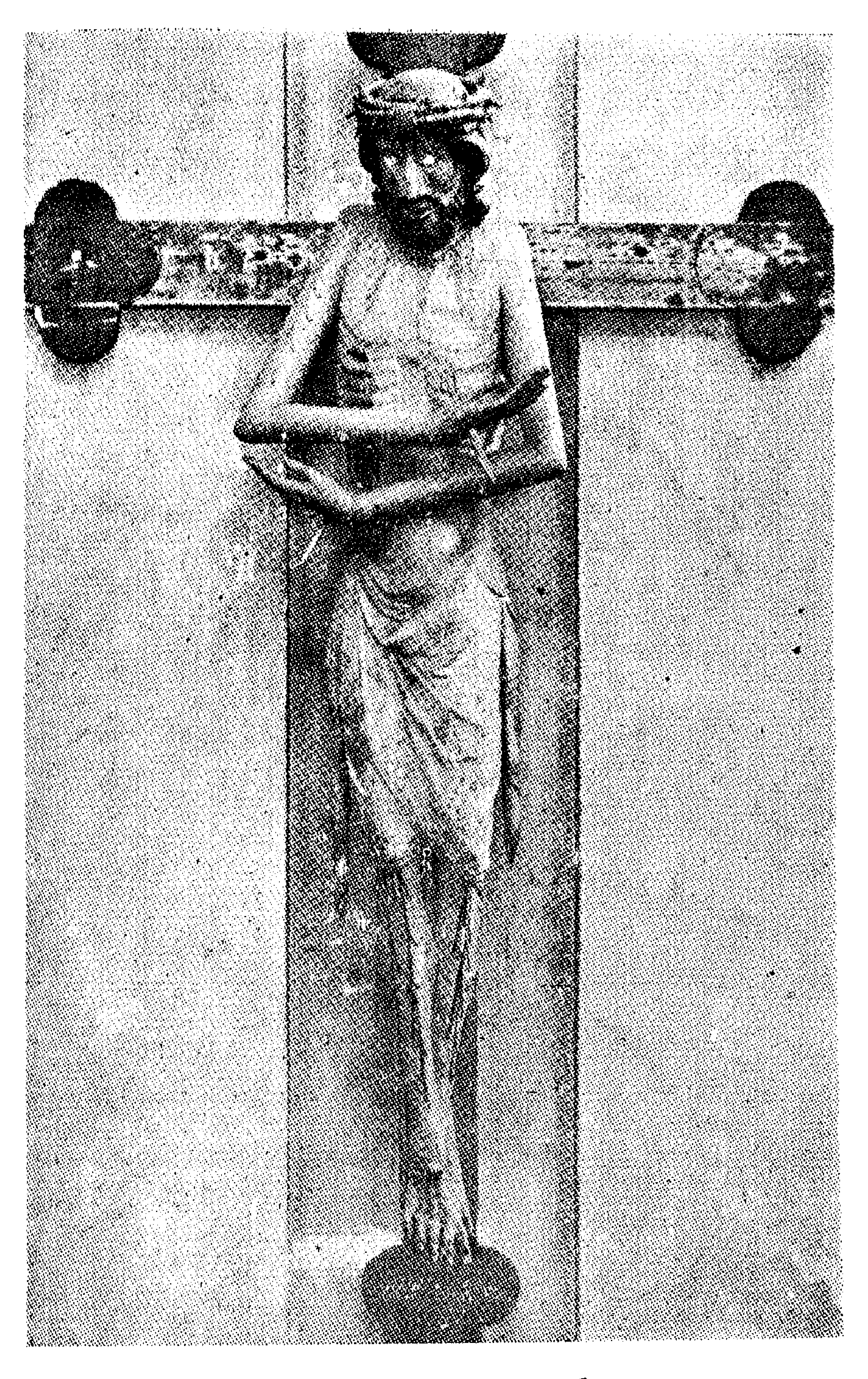
٣٤ ـ نحت بارز على الحجر ، وهو جزء من بدن صليب من كنيسة Easby في « يوركشير » من القرن الثامن الميلادي



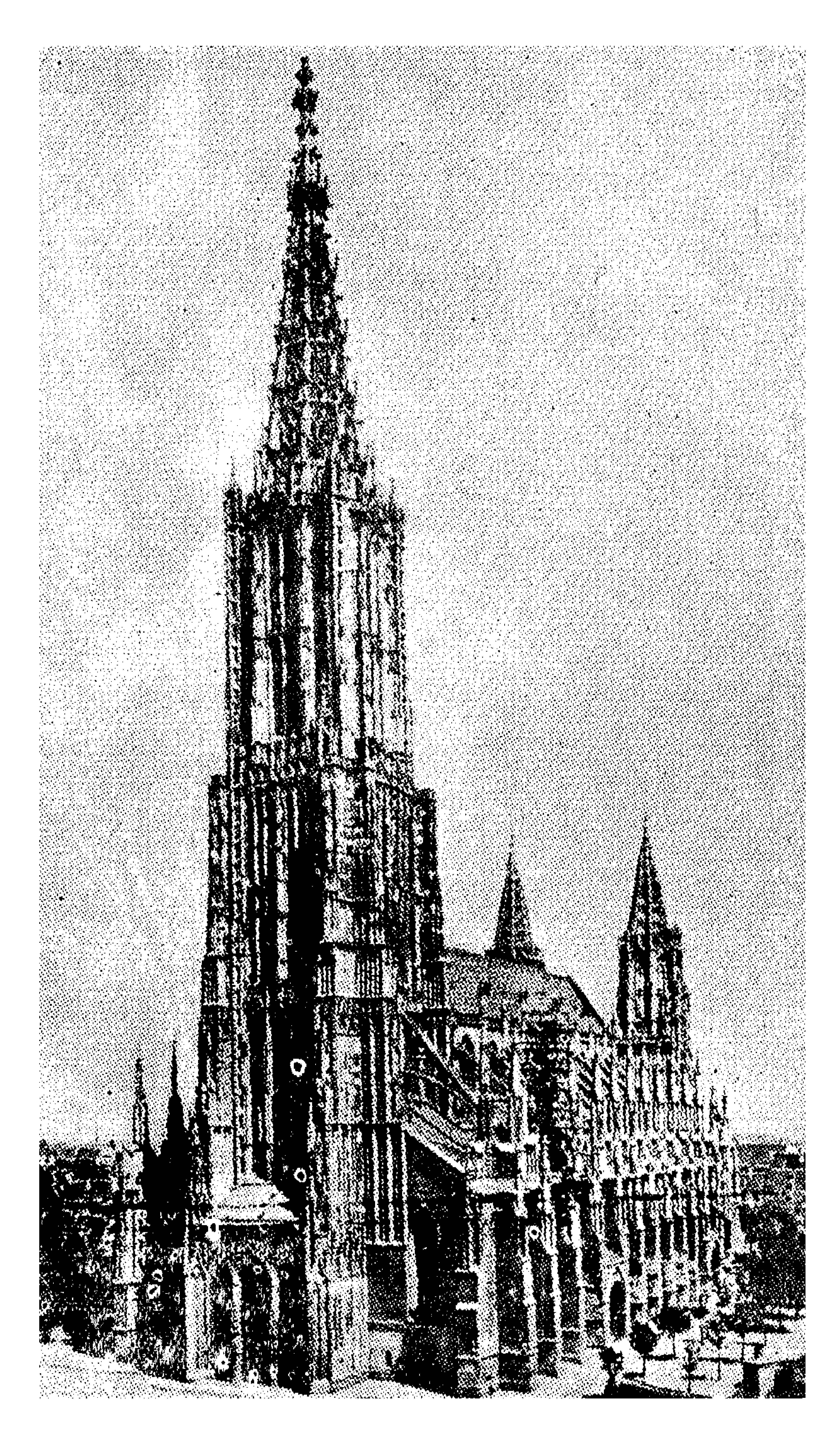
٣٥ - ظهر مرآة من البرونز وهى من عصر الحديد المبكر ، (من الفن الكلتى)
المتأخر فى القرن الأول ق . م



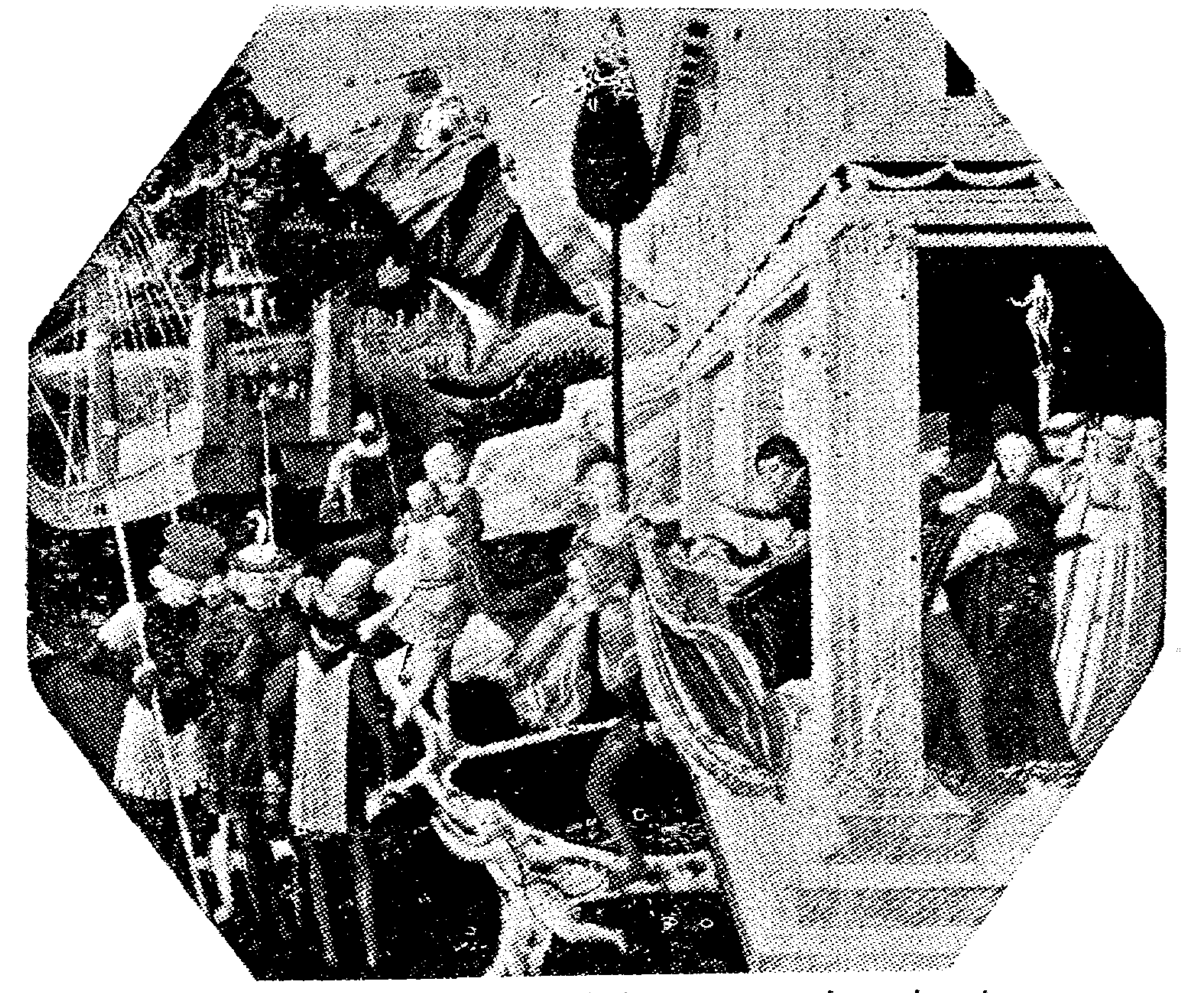
٣٦ـ العذراء المتألمة ، وهى تمثال نصفى من الخشب المدهون ، ولربما كانت من عمل الفنان « مونتانز » المتوفى حوالى ١٦٤٩ م ـ اسبانيا القرن السابع عشر



٣٧ - صليب فى كنيسة بجهة "Würz burg" حوالى ١٠٠٠ م



٣٨ ـ كتدرائية (ULM) ـ بدىء فى بنيانها عام ١٣٧٧م وتمت تكملة البرج وفقاً للرسم الاصلى فى ١٨٩٠ م ، وهو أعلى الابراج فى العالم وارتفاعه ٥٢٨ قدماً .



٣٩ - « اغتصاب هيلين » من عمل الفنان « بنوزا جزولى »
(Beozza Gozzoli) ١٤٢٠ — ١٤٩٨ م



٤٠ - « الصلب » صورة من كتاب التراتيل « افيشام Evesham » وهو مخطوط كتب وزين فى كنيسة « افيشام » بجهة « ورستشير » فى منتصف القرن الثالث عشر - وربما كان الشخص الراكع هو رئيس الدير الذى أمر بعمل الكتاب



٤١ - العذراء وطفلها ومعها العمدة (ماير Meyer) وعائلته وهى من عمل الفنان (هولبين Holbein) - ١٥٢٦ م

المسيحى الأول ، كذلك كان موجوداً فى القرون الوسطى وعصر النهضة ، وربما لايزال يوجد اليوم وغالبا فى الأماكن التى قلما نظن رؤيته فيها ، فى الطائرات ، والسيارات ، والأفـــلام السينمائية ، وأدوات الألعاب الرياضية ، وينتشر هذا الفن على الدوام ويحبه جمهور كبير من العامة ولكنه على العموم غير معترف به فنا آن إنتاجه ولايسلم الناس له بهذه الصفة ، لكن بعض المشتغلين بالأمور النظرية ، وقد استعرضوا تاريخ الفن ورأوا ظهور هذه الأساليب الفنية ظهوراً حتمياً فى أى عصر يتناولونه بالبحث ، يميلون للحكم عليها من حيث القيمة فيقررون أن ماهو شعبى فى الفن هو لهذا السبب خير أنواعه ، وفى هذا خطورة بينة ، ذلك بأن الفن الشعبى طراز من الفن ثابت فى أى وقت من الأوقات ، وربما كانت لهذا الفن مميزات عالمية ثابتة ، منها ، مثلا ، أنه على العموم فن واقعى . ولكن ليس من المنطق فى شىء ، ولا ينطبق على الطبيعة ذاتها للعملية الجدلية فى التاريخ أن تتخذ تلك الخطوة التالية التى تقضى بأن يكون فن أى عصر فنا شعبيا . إن الفن الأصيل لعصر ما هو فن الطبقة الرفيعة ، ومن المتناقض أن نزعم أن فن الطبقة الرفيعة يمكن أو يتحتم أن تكون له مميزات الفن الشعبى ، ولا يمكن أن يكون لمثل هذا المطلب وجود إلا فى حالة مجتمع نفرضه نحن ونتخيله ، مجتمع لاوجود للطبقات فيه ، وليس فيه طبقة رفيعة .

وبهذه المناسبة يجب أن نلاحظ أن الدولة عديمة الطبقات ، كما رآها « ماركس » و« انجلز » ، وكما بينها « لنين » أوضح بيان فى كتـــابه « الدولة والتطور » لاتتضمن أبداً محو الطبقات الرفيعة ، فإن هذه الطبقات الرفيعة انعكاس لاختلاف طبعى فى قدرات الناس ومواهبهم ، ومحاولة كبت مظاهر هذه القدرات والمواهب أو منعها فى الفن أو فى أى وسيلة ابتكارية أخرى ، من شأنها أن تسير سيراً مضاداً للحقائق الثابتة عن طبيعتنا البشرية ،

وإنما تصبح الطبقة الرفيعة طبقة أو عشيرة مرذولة عندما تضيف السلطة إلى التعبير، وتستبدل القوة بالاستهواء والإقناع، وتهجر بشكل عام القواعد الخلقية والجمالية التي ينبني عليها نشاطها. ولا يزال من الضروري أن نسأل حتى مع تسليمنا بالمجتمع عديم الطبقات: هل يمكن للفن الشعبي كما عرف في الماضي، وكما هو معروف الآن، أن يشبع كل ما تتطلبه الحساسية الجمالية المكتملة؟؟ يجب أن نشك في ذلك الإشباع للأسباب الآتية:

الفنان وهو الفرد الموهوب بحساسيات استثنائية وبقدرات فذة للفهم يتعارض تعارضا نفسيا مع عامة الناس «الشعب»، أي أنه يخالفهم في كل مظاهر السوية عندهم وفي أفعالهم الجمعية، وتلك الحدة في الإدراك ذاتها التي تميز الفنان يدفع ثمناً لها عدم انسجامه مع الجماهير وعدم اتفاقه معهم وخروجه عليهم. ولا أرغب في هذه اللحظة في دراسة نفسية الفنان، ولكن ما علينا إلا أن نطلع على صحفنا الهزلية، وعلى كل الأعمال الأدبية والفنون التوضيحية التي تناولت الفنان باعتباره صنفا من الناس لنراه موصوما بإجماع عالمي بأنه أعجوبة. ويقوم كل هذا التهكم به والاحتقار على التسليم بالحقيقة التي سلم بها أفلاطون من قبل بشكل أسمى، وهي أن الفنان عنصر شاذ في أي مجتمع جيد التنظيم تساوت أفراده، فالفنان مخلوق شاذ فذ، ولكونه شاذاً يصبح في رأي البعض طفيليا، ولكنه طفيلي لا على العامة بل على الطبقة الرفيعة التي يستطيع أن يطربها ويسليها، وهي التي تهبه في مقابل ذلك وسائل الحياة والعيش. ولم تتحقق هذه الظاهرة في أي مكان تحققاً أوضح مما هي عليه في روسيا السوفيتية، حيث يعتمد الفنان في خاصة وجوده على تشجيع قلة سياسية.

يستطيع الرجل الساخر والرجل الضيق الفكر أن يتركا المسألة عند

ذلك الحد ، محققين فى أن يتبينا أن قدرات الفنان الفذة تهبه شيئا يزيد على المهارة اليدوية ، ويتعدى الرقة الحسية ، تهبــه حدساً لطبيعة الواقع أو تبصرة بها ، هذا الذى يزكينا فى اعتبار الفن طريقة لا غنى عنها للمعرفة . ذلك أن اعمال كل فنان هذين الوجهين : مظاهره الأدائية أو المهارة اليدوية فى إخراجه ، والحق أو قوة التعبير الكامنة فيه ، فأما الهواه وهم الذين يعرفون الفن معرفة سطحية براقة فى ناحية ، والأغلبية الجاهلة من الشعب فى الناحية الأخرى فيهتمون بمظاهر العمل الفنى « ينصرف الأولون إلى حذق الصنعة ودقتها ، ويعتز الآخرون بعرض المهارة اليدوية عرضا صاخباً ، يقصد به دائما ابتكار تزويق للواقع ، ولكن لابد وأن يتجنب الفنان بمقدار رسوخ قدمه فى الفن وعظمته فيه هــذه المغريات وما تجلبه من إطراء ورواج ، فإن الفنان لايستطيع إلا أن يرضى عـدداً محــدوداً جداً من الناس (١) ، كما أثبت ذلك « سيزان » ، فقد بين ذلك المصور العظيم ، فى خطاب أرسله لوالدته ، مقدار وضوح إدراكه للتضحية المطلوبة منه ، وقد كان حينئذ فى سن الخامسة والثلاثين ، وربما كان لا يزال غير معروف بالكلية ، قال : لقــد بدأت ياوالدتى أجد نفسى أقوى من أى واحد ممن حولى ، وأنت تعرفين أن الرأى الحسن الذى أحمله فى نفسى عن نفسى لم أتخـذه من غير منطق سليم ، ولابد وأن أواصل عملى ، ولكن لا للحصول على المطابقة التامة التى يسعى إليها البلهاء سعيا حثيثا ، فإن هذه الصفة التى كثيراً ماتنال إعجاب الناس بدرجة كبيرة لاشيء سوى مهارة الصانع اليدوية فى عمله ، وهى تجعل كل عمل نتج قائما عليها وحدها عملا غير فنى منحطا ، وسوف

---

(١) خطاب إلى برنارد اقتبسه « جيرستل ماك » بول سيزان لندن سنة ١٩٣٥ .

لا أحاول أن أتم أى شىء إلا رغبة فى أن أجعله أصدق وأحكم » . وقد عاد سيزان مرة أخرى فى أواخر حياته ، فبين الصفة الأساسية التى يجب أن تتوفر فى الفنان لتقيه الابتذال ، فكتب قائلا : « إنما هى القوة الأساسية ليس إلا ، وهى المزاج أو « الذوق » الذى يستطيع أن يأخذ بيد الإنسان إلى الهدف الذى يسعى إليه (١) وهو يقصد بالمزاج ، طبعا ، هذه الميزات التى يمتاز بها الفنان ، ميزات الحساسية المرهفة والفهم الذى يعتمد على الخيال الحى ، وغيرهما من القدرات المترابطة التى تؤلف شخصية الفنان الفذة .

حيرة الفنان

لو اعتبرنا الفنان مذنبا باعتزاله الناس لسفهوه وحقروه ، إنه يؤمن أن تلك الفئة القليلة جداً من الناس التى يستطيع أن يؤمل فى استجابتها دون غيرها لإنتاجه الفنى استجابة مباشرة ، ستؤثر بدورها تدريجيا فى دائرة من الناس أكثر اتساعا ، وبهذه الطريقة وبمرور الزمن يدرك الشعب تدريجيا حكمته وصدقه ويهضمهما ويصيران جزءاً من ثقافة العصر الذى يعيش فيه ، وهذا فى الحقيقة هو عملية التكامل التى يتكلم عنها علماء الإنسان .

لكن يجب على الفنان حتى فى حالة سعيه للاستجابة للعدد المحدود من الناس أن يختار ما يمكن أن نسميه « طريق العرض » ، فإن انفعالاته وإحساساته فردية ، وهى دائما فى أساسها وعى مرهف حساس ، ينبعث من جهاز عصبى خاص ، وهو يستطيع أن يرضى نفسه ، بمعنى أن يعبر عن نفسه ويرضيها كل الرضا بهذه الوسائل ، ولكنه إذا ما أراد أن يجتاز

---

(١) نفس المرجع ص ١٩٩ و ص ٣٦٥ .

حـدود نفسه إلى ما حولها وجب عليه أن يعمل داخل سياج وحدة انفعالية اشتراكية - قد تتسع أو تنحصر - تتفق مع الصور الجماعية ، وهى شيء فطرى عند القوم البدائيين ، وكذلك عند قوم يدينون بدين عالمى جامع ، لكن الوعى الذاتى فى عصرنا الحديث قد حطم هذه الروحية الجماعية ، فاستلزم ذلك وجوب بحث الفنان عن شيء يحل محلها ، وقد يكون ذلك الشيء الجديد بقايا خرافة دينية ، ولكن يحتمل كثيراً أن يكون شكلا من المثاليات . وتاريخ الفن منذ عهد النهضة يعد فى أساسه تاريخا لمداعبة الفن لأشكال مختلفة من المثاليات وعبثه بها .

كان أول ما لجأ إليه الفن ذلك النمط من المثالية الذى كان شديد الازدهار فى الماضى ، مثالية الأغريق الوثنية ، وقد مرت بتلك المثالية التى بعثت من جديد كثير من التعديلات فيما بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر ، غير أنها ظلت القواعد الأساسية لما نسميه بحق التراث الكلاسيكى ، لكن سبق أن نشأت فى القرن الثامن عشر مثالية أخرى غيرها لم تكن فى بادىء أمرها منفصلة تماما عن هذا المذهب « الكلاسيكى » ، وهى ما سنسميها المثالية الأخلاقية ، وكذلك نجد آخر الأمر فى القرنين التاسع عشر والعشرين مجموعات من التعديلات والانقلابات يمكن إدخال أغلبها - وحتى ذلك الشكل المتطرف من أشكال الفردية الذى ربما يرفض كل تسوية مع مذهب المثالية ، ويعتمد فى جاذبيته على الإثارة المجردة للشكل واللون - ضمن المذهب الخيالى

لا يحاول الفنان فى كل هذه العملية السابقة التغلب على مشكلته الأدائية الخاصة فحسب ، وهى مشكلة التوفيق بين إحساساته الجمالية وحركة فكرية فيما حوله ، ولكن يحاول أيضا التغلب على مشكلة لا تقل حدة وخطراً

عن سابقتها ، مشكلة توفير القوت ووسائل العيش لنفسه فى عالم أخضع كل الأعمال لمستوى المادة ونزل بها إليه ، ومعنى ذلك أن العمل الفنى أصبح سلعه يجب أن يبيعها الفنان فى السوق العام أو تفسد هذه السلعة ، غير أن الظروف التى تكتنف عمل الفنان ظروف من نوع يضطره أن يكتب على سلعته ثمنا لا يوفيه إلا الغنى ، وهذا يعنى أن الفن لم يصبح سلعة فحسب ، ولكن أصبح بالتحديد انتاجا كماليا « سلعة كمالية » ، ووسائل الحصول على الكماليات أو شرائها تنحصر فى أولئك الأفراد الذين تبرز فيهم غرائز حب التملك فى منافستهم لأقرانهم ، وبصفة استثنائية فى أولئك الذين يرثون هذا الصنف الأول ، وتنحصر كذلك فى أولئك الذين يسيطرون على زمام النفقات العامة ، ولا ضير علينا من أن نعترف بصراحة ، مع أن لكل قاعدة شواذاً ، أن هؤلاء الأفراد السابقين بصفة عامة أجلاف أغبياء فى كل ما يتعلق بالذوق والحساسية الرقيقة ، فإنهم على وجه التحديد رجال أعمال ، أى رجال قد صدت قدراتهم على التأمل ؛ وهى القدرات الضرورية للابتكار الحى « الخيالى » ، وتاريخ الفن خلال عهد النهضة وبعده ملىء بأمثلة لسوء التفاهم المؤسف المحزن الذى ينشأ بين الفنانين وزبائنهم .

حالة رمبرانت

سينفعنا حادث ثبت أنه نقطة التحول فى حياة رمبرانت مثالا نموذجيا يوضح ما سبق . شاعت فى « هولندا » فى ذلك الحين عادة التوصية بتصوير لوحات جامعــــة على نمط ما نزال نوصى به من الصور الجامعة فى مباريات كرة القدم وحفلات الزفاف ، ولم يكن رمبرانت متعاليا عن القيام بمثل هذه التوصيات ، فاتفق سنة ١٦٤٢ م على تصوير صورة جامعة لهيئة من

الكونستبلات الخاصين بقيادة قائد معين يسمى « فرانز بانبج كوك » على أن يأخذ نظيرها ١٫٦٠٠ جولدن ، والجولدن وحدة فى العملة الهولندية ، ساهم كل عضو منهم فى المبلغ بنصيب متساو . ولقد بلغ رمبراندت الذروة العليا فى طريقة الأداء والابتكار ، وفى الوقت المناسب أنتج اللوحة التصويرية التى نعرفها باسم الحراسة الليلية ، ولكن هذه الصورة كانت شـــديدة التباين والاختلاف عن الصور الجامعة التقليدية التى ألفها زبائنه ، والتى يجوز لهم أن يتوقعوا منصفين أن يخرجها لهم رمبراندت ، لأنه قد أنتج فيما سبق عملا فنيا ممتازاً يعتبر مقياسا لما يرضى عنه الناس الرضاء الكامل ، إذ صور على سبيل المثال فى لوحة « درس التشريح للاستاذ « تلب » ، التى أخرجها قبل صورة الحراسة الليلة بعشر سنوات جماعة من الناس ، كل فرد فيها نال عناية تساوى فيها مع غيره ، وظهر فيها معهم بدرجة واحدة من الأهمية ، ولكن تلك النتيجة كانت فى نظر رمبراندت رديئة ، خالية من الإلهام . والآن وهو مساق بقوة الهامة ، أنتج تكوينا هـــو الحيوية التامة والتنوع ، وهو الإخراج المؤثر للظل والضوء ، والكتلة الحية ، والألوان التى تشع حركة ونشاطا وعجيجاً ، وهى كتكوين مفخرة من مفاخر فن رمبراندت ، ولكن مع أن كابتن « كوك » وملازمه الأول كانا فى مسقط الضوء تماما فلم يكن عسيراً على الخمسة عشر كونستبلا الآخرين الذين دفعوا نصيبهم فى الثمن أن يتبينوا أن ملامحهم قد أبهمت وعميت ، وأن عظمتهم قد شوهت ، ولم تظهر من أجسامهم إلا أنصافها التى تستلزمات التكوين الذى يهدف إليه الفنان ولم يكن هناك تردد فى الحكم على الصورة فقد طرد رمبراندت كما يطرد العامل الأخرق البليد ، ومن هذه اللحظة انحطت شهرته بصفته فنانا حتى مات فقيراً مهجوراً بعد ست وعشرين سنة من ذلك التاريخ » .

وهكذا يكون حظ الفنان الذى يصر على الاحتفاظ بمعاييره الفنية مواجها بها غرور الطبقات البرجوازية . أى « المتوسطة » وجهلها . وقد يكون من رعاة الفن يعنى « الزبائن » أناس غير جاهلين بدرجة كبيرة إلا أن غرورهم أمر مؤكد ، وما حظ أى اعتماد خاص على رعاية المستبدين أو الارستقراطيين - أو السلاطين بأسعد شأنا من إعتماد رامبراندت على هؤلاء الكونستبلات ، ومن الجائز أن يسبب موت راع للفن أو انحراف مزاجه عسراً للفنان وكربا ، ولذا فإن حياة فنان مثل « بوسان » قصة محزنة ميغتها عدم الاطمئنان والدسيسة ، غير أننا لا نهتم اهتماما كبيراً بمصير الفنان ذاته تحت نظام كهذا إهتمامنا بأثر هذا النظام على عمله ، لأنه بالرغم من وجود هذا النظام ينشأ فنانون عظام . ولقد احتفظ « بوسان » بمعاييره الفنية بما لا يقل صلابة وثباتا عن رمبراندت ، ولم يكد يجسافه الناس ورغم ذلك قدر مثاليته ، تقديراً جيداً ، وكيفها بحيث ترضى أذواق زبائنه القائمة على الذهن والترف والتعالى ، ولم تصبح الفئة القليلة التى أحبت بوسان فى حياته للصفات الجمالية التى يمتاز بها عمله جمهوراً عاما إلا بمرور الزمن ، وقلما يوجد فى هذا الطور كله من التاريخ فنان عظيم لا نسقط من أعماله الفنية عنصراً معينا فيها من عناصر استرضائه للناس وتسامحه فى مبدئه بسبب مركزه الحقير فى المجتمع .

وهناك شواذ ، ولكن من غير الضرورى أن يكون هؤلاء الشواذ أعظم الفنانين ، وفى وسعنا تقسيمهم إلى فئتين :

أولئك الذين يثورون ضد النظام ، وهؤلاء الذين يتجنبون مواجهته . أما الثورة عليه فتنطوى على معارضة خلقية فى أساسها ، وهكذا كان اتجاه فنانين أمثال هوجارث ، ودومييه ، أما تجنبه فهو الهروب

إلى عالم ماخاص بالفنان ، ونسميه مذهب الخيالية ، لكن الفنان لا يزال يسير على أحكام السوق الاقتصادية ، وهو لذلك السبب سواء كان ثائراً أو سابحا فى خيـــال مواجه بالمفاضلة بين الموت جوعا ، وصبغ فنه بتلك الجاذبية الشعبية التى ناقشنا حدودها . ولنمعن الآن النظر عن كثب فى فنان أصيل من كل صنف ، وهما هوجارث ، ودلكروا .

حالة هوجارث

إذا ما اتخذت هوجارث مثالا للفريق الثائر من الفنانين فإنى لا أقصد بذلك أن أنسب إليه أى تصحيح أساسى للفكرة عن الفن أو المجتمع (١) وربما يكون أقرب للحق أن نقول ، إن هوجارث كان أول فنان اكتشف مزايا الإنتاج الفنى على نطاق واسع . كان هوجارث مثالا أصيلا للطبقة المتوسطة الجديدة ، وربما كان واعيا للمفاضلة بين واحد من الأمرين بين يديه : الأول هو الاعتماد الوضيع على رعاية الطبقات العالية الثرية مثلما اعتمد عليهم « هولبين أو فان دايك » وصبرا على ذلك ، والآخر أتباع طريقة توصله إلى سوق أفقر من سابقتها لكنها رائجة ، وسواء أكان مصادفة أم عن قصد وعزم . فقد اتبع هوجارث الطريق الثانية ، فجعل صوره مجرد الأصول أو النماذج الأولى التى يمكن أن تؤخذ عنها صور محفورة عديدة باعها مائة مائة ، وألفا ألفا بسعر شلنات قليلة للقطعـــة الواحـدة ، وكان يحول الفن إلى تجارة عاقداً النيـة على ذلك ، ومنظماً خطواته غاية التنظيم مما جعله حريصاً على استصدار قانون لحفظ حقوق الطبع يحمى به بضاعته ، وتم له ما أراد .

---

(١) تبدى حالة هوجارث فى التصوير وهى كحالة « بوب » فى الأدب نقطة تحول فى تاريخ الصلات التى تربط الفنان بجمهوره .

ومن أجل ضمان هذه القواعد المعاشية الجديدة لم يكن ولا بد أن يغير (هوجارث) طرق الإنتاج والتوزيع فحسب ، بل كان ولا بد أيضاً أن يعدل فى موضوع الفن ، وذلك الموضوع معروف غاية المعرفة بحيث لا يحتاج إلى أى تبيان ، ولكنى سوف أبين فقط مدلوله فى هذا الموضع، ذلك أن هوجارث رفض التقليد الكلاسيكى المكتمل فى عصر النهضة ، وهو التقاليد المسماه (جراند منر) * ومثاليتها ، وادعى مثلما يدعى أى فنان ثائر أنه رجع إلى بساطة الطبيعة وحقيقتها ؛ والواقع أنه انتحى ناحية محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا واقعيا هزليا كما جاءت فى قصص عصره الخيالية وتمثيلياته ، حتى اعترف هوجارث أنه أراد أن ينشىء التصاوير على لوحات القماش على نمط المسرحيات التى كانت تمثل على المسرح . وقال : « إنى أحاول أن أعالج موضوعى معالجه الكاتب الدرامى ؛ فإن صورتى هى مسرحى ، والرجال والنساء هم ممثلى الذين يعرضون بواسطة أفعال وحركات خاصه عرضا صامتا « حفلة » ، ويجب أن نلاحظ أنه اتبع المسرح اتباعا حرفيا إلى أبعد حــد ، فظهرت صوره فى تكوينها مترسمة دائما الحدود الثابتة للمسرح الحقيقى والأوضاع التقليدية لأشخاصه، غير أنه فعل ما هو أوضح من ذلك دلالة أن اختار الهجاء هدفا له ،وهو الهدف الشائع بين كتاب عصره ، ورضى بأسلوبهم القصصى أيضا، وهناك بعض التواريخ القليلة جديرة بالذكر ، فلقد قدم فيلدنج أولى تمثيلياته المضحكة واسمها « الحب فى أقنعــة مختلفة » سنة ١٧٢٨ ، تلك السنة التى

(*) « تقليد الجراند منر » يقوم على أساس التعاليم الفنية الشائعة فى عهد النهضة فى إيطاليا ، وفى القرن السابع عشر فى فرنســا وفى انجلترا أيضا .

أحرزت فيها أوبرا الشحاذين نجاحها الهائل . وأتم هوجارث أول سلسلة قصصية من إنتاجه ، وهى « تقدم هارلوتس » عام ١٧٣١ بعد شهور قليلة للنجاح العظيم لتمثيلية « ليللو » الخلقية ، واسمها « تاجر لندن » ثم ظل هوجارث فى السنوات العشرين التالية يحذو حذو أسلوب الكتابة فى عصره ، فعندما اكتشف « فيلدنج » عام ١٧٤٢ بالاشتراك مع « جوزيف اندريوز » مجالا جديداً للكتابة ربما أحس هوجارث إحساسا صادقا أنه قد اكتشف مجالا جديداً للتصوير ، وكان إنتاجهم جميعا متشابها فى نفس الصفات العامة من هجاء وهزل ، ولكن كان بينهما وبينه هذا الفرق الهام ، وهو أن « فيلدنج » شاد شكلا من الكتابة كان موجوداً فى ذلك الوقت بشكل أولى غير ناضج ، مضيفا إليه عمقا ، وإطنابا ، وطرقا جميلة فى الأسلوب والتعبير ، أما هوجارث فقد كان يمارس فنا وصل إلى درجة عالية فى طرق الأداء الفنى (التكنيك) والعظمة الشكلية ، ولم يكن ليضيف إلى الفن من هذه النواحى شيئاً ، فكان فشله فى هذه الأمور بالذات محققا ، لأنه مهما كان مقدار احترامنا لهوجارث وتبجيلنا إياه فلا يمكن أن يكون مبعث ذلك الاحترام والتبجيل قواعد تصميمه وإخراجه ، فأننا نجله لموضوعه لا لنسقه ، نجله للطريقة التى يعرض بها حياة عصره ، ونجله لعواطفه الإنسانية ، ومشاركته الرقيقة كما نجله لمحاربته الأخلاق الفاسدة والطباع الشريرة ، وثمة شاهد واضح على أن الناس فى عصره أيضا كانوا يجلونه لنفس هذه الأسباب ، وأن أترابه ومعاصريه لم يكونوا يجهلون نواحى نقصه كفنان .

أما السؤال الذى يجب أن نسأله فى هذا الموضع فهو ، هل هناك أى اتصال - كالاتصال بين السبب والمسبب - بين الاتجاه الذى اتجهه هوجارث فى تصويره وعيوبه فى طرق الأداء الفنى أم لا ؟ أو نضع السؤال

بصيغة أخرى فنقول : هل هوجارث لم يحسن استعمال المواهب الخاصة التي وهبه الله إياها ؟ ؟ ؟ فتلك هي معجزته الوحيدة الذائعة الصيت « بائعـــة الجمبري » تبين بأية حيوية وبأي لمسات من فرشة ملهمة يستطيع هوجارث أن يعالج العنـــاصر الأساسية لموضوع ما ، وعلى النقيض منها نرى له صورة معتنى بها متبعاً فيها تقاليـــد الجراند مثر هي لوحتـــه المسماه « سيجسيمندا » تبين مقدار بلادته وقصوره عن الإلهام الفني حينما حاول أن يعالج المواضيع الخيالية . وتنحصر بين هاتين النهايتين أو المستويين الفنيين المجموعه المهمة من إنتاجه ، وهي مجموعة دائما قويه ، حيه ، قاسيه ، فياضه ، ولكن يكاد يكون فيها التهكم أو الهجاء مكشوفا أكثر من اللازم ، والرمزية عادية تافهة تماما والدعوة إلى الأخلاق بغير حصافة أو لباقة ، ولا يستطيع الإنسان أن يتجنب الخلاصة وهي سواء كان هوجارث قد قدم هذه الصفات عن قصد ، أو أنها كانت جزءاً من نشاط عقلي يعوزه الصقل فإنها كانت ثمنا للشهرة والرواج . .

حالة دومييه

ربما كان ضروريا أن نتناول حالة فنان يجله الجميع ، سعى نحو نفس الأهداف الخلقيه التي نادى بهـــا هوجارث ، واحتفظ في نفس الوقت بمعاييره الفنية ، وكانت عاقبة أعماله الخسران والبوار ، نتناوله تحقيقا لرأيي بوجود تعارض فطري بين الفن والابتذال ، أو بتعبير آخر أحدده بالاصطلاحات الجمالية أقول بين الفن والواقعية ، وأرى أن دراسة حالة « دومييه » ربما تنفعنا لذلك الغرض !!

إنه لحق أن دومييه لم يكن خلال حياته بغير أنصار يقدرون فنه ، هل يجوز اعتباره فنانا مشهوراً بين الشعب بصفته رساما للكاريكاتير ،

ولكن شهرته لم تكن أبداً من نوع شهرة (هوجارث) أو فى مداها ، لأن تهكمه الجارح لم يترك طبقة من الطبقات ، وإنما كانت الطبقة المتوسطة « البورجوازية » أقلها نصيبا منه ، وهم الذين كان هوجارث مشهوراً بينهم شهرة واسعة منذ مئات من السنين سبقت دوميه ، ولقـــد كانت الحياة الرتيبة المفروضة على دوميـــه ثقيلة العبء غاية الثقل ، متواصلة للغاية فلم تسمح له أن ينتج أعمالا فنية يمكن أن تعد من قبيل الأعمال الكبرى أيا كان المعنى الذى يفهم من هذا اللفظ ، ولكنها كانت غـــير تافهة ولا مطروقة أو مرذولة بأية حال من الأحوال ، فقد كان فى كل تسويدة رسمها دوميه ، وفى كل خط يخطه شاهد على عقل حساس بصير . أما الحكمة فقد ظهرت فى حياة دوميه كما بانت من قبل فى حياة هوجارث بشكل مخرج يتفادى به الفنان حـــيرته القاسية فى عصر رأسمالى . إن نطاق الاستجابة للأخلاق أوسع مدى من الاستجابة للجمال ، إتساعا غير محدود فهى استجابة لألزم صوالحنا ، إلا أن الاستجابة للأخلاق * تستلزم عاملين متعارضين مع الفن ، أولهما تحكيم عقلى أو منطـــقى ، والآخر استعمال طريقة واقعية للتمثيل والتصوير ، ومن الجائز أن تكون الانفعالات التى تلهم الفنان المتهكم الهاجى مثل «هوجارث» انفعالات أصيلة تلقائية غير أنها كانفعالات ليست لها علاقات ضرورية بالقدرات الجمالية ، وهى القدرات

---

* المقصود بالاستجابة للأخلاق فى هذا الموضع هو إقبال الناس على الفن عند استغلاله فى الدعوة إلى المبادىء الخلقية كما تستغل الإعلانات مثلا وفى هذا الاستغلال بعض التعارض البسيط مع الفن ، ولكن يجب ألا نفهم من ذلك أن الأخلاق نفسها تتعارض مع الفن لأن ذلك لا يستقيم فى عقل سليم ، وإلا لكان معنى ذلك أن الفنون إباحية .

الأساسية عندنا ، ولذلك السبب ذاته يحول النشاط العقلى المقصود ، نشاط الملاحظة والتقليد اللذين تتطلبهما الواقعية ، دون انتفـــاع الفنان بوسائله الجوهرية للانتاج الفنى ، وهى وسائل حدسية حسيه .

المخرج الخيـــالى

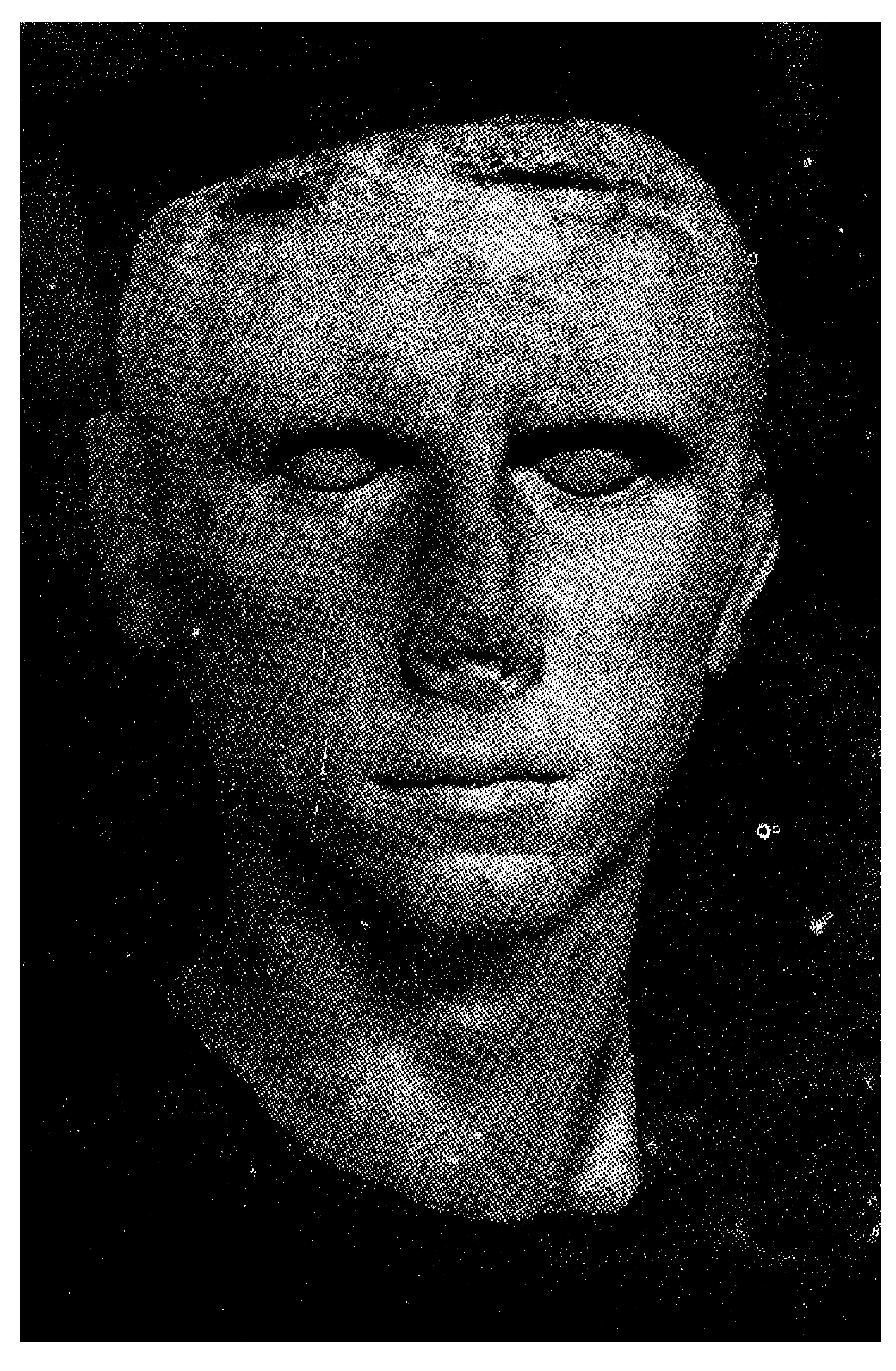
ليس عسيراً البحث عن التفسير النفسى لذلك التعارض المشار إليه ، ولكن يجب أن نرجىء ذلك الآن ، أما الذى ينبغى أن نلاحظه حالا فهو أن كثيراً من الفنانين فى القرنين الأخيرين قد تبينوا هذا التناقض الأساسى السالف بين الفن والواقعية ، وربمـــا تبينوه عن طريق لاشعورى ، وحاربوا مذهب الواقعية حتى وصلوا إلى الدرجة التى نسميها مذهب الخيالية (رومانتسزم) والمثل الأصيل لهم هو الفنـــان « دلا كروا » ، فلقد تبين دلا كروا وربما بشكل أدق مما تبينه معاصروه أن الفن يجب أن يتجه إلى شىء عبر منافع النوع الإنسانى الضرورية ، ومادام هذا الشىء السامى لايتسنى أن يكون عبر دين فوق الطبيعية فلا بد إذاً أن يكون عبر فكرة خيالية : « دنيا الخيال » ، وكتب « دلا كروا » فى جريدته (١) بتاريخ ٨ أغسطس سنة ١٨٥٦ يقول ، « إن أجمل الأعمال الفنية هى تلك التى تبدى الخيال النقى للفنان ، وهذا هو سبب انحطاط المدرسة الفرنسية للنحت والتصوير ، تلك المدرسة التى فضلت دائما دراسة النموذج على التعبير عن الإحساسات التى تهيمن على المصور أو الناحت ، فالفرنسيون فى جميع العصور يعنون دائما بمواضيع الأسلوب أو الطريقة التى يتخيلون أنها هى وحدها الحق المرتجى ، فى حين أنها أكثر شىء تضليلا ، . . . إن حبهم

(١) طبعـة سنة ١٩٣٢ من إخراج اندريا جوبين المجـلد الثانى صحيفة ٤٦٣ .

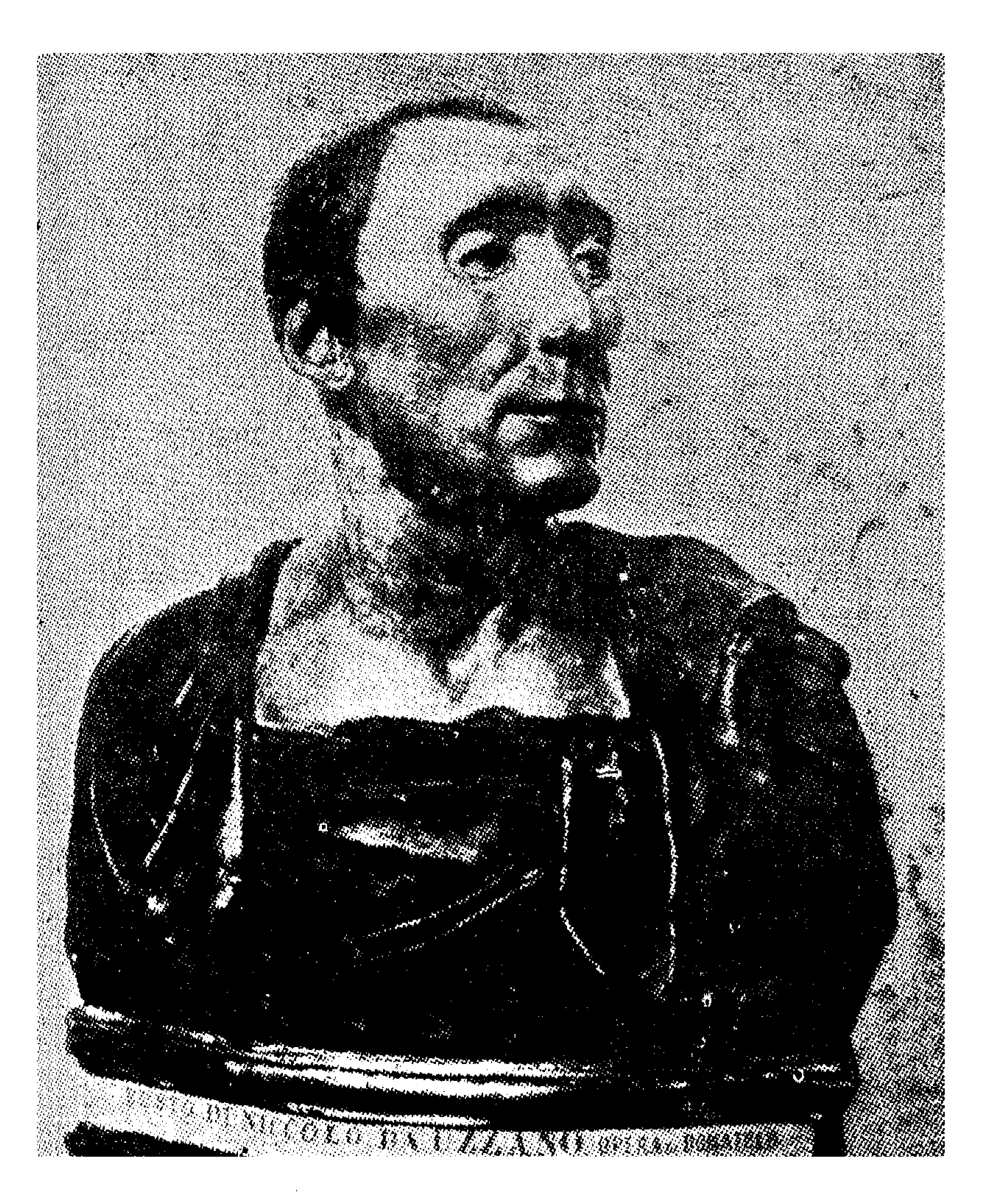
تدخل العقل في كل شيء هو السبب . . . » ولكن حتى في حالة مثل حالة «دلاكروا» يتدخل العقل أو الذهن مرة ثانية ، لأنه مهما كانت قدرات الفنان في حاجة إلى أفكار غير حسية وأخرى غير صناعية «أدائيـــة» وثالثة غير مادية لتهبه شيئا يتجاوز به الوظيفـة الحسية فإن هناك اختـلافا جوهريا بين الأفكار التي يسعى إليها وأفكار أخرى موجودة ، وقد يبدو ذلك غير مفهوم أكثر من اللازم ، ولـكننا سوف لا نهتدى أبداً إلى سر الفن ، إلى عين الشرط اللازم لوجوده إلا إذا تعلمنا كيف نمـــيز بين العمليات العقلية ، وهي الفعل المنمق المحكم الصادر عن الإرادة الشعورية والعمليات العقلية الأخرى التي لا تحدث إلا في بعض الأحيان حـدوثاً طبعيا «لاشعوريا» وتنتشر إلى مستوى الشعور فتتخذ قالبافنيا ، وهي تحدث في حين واحد بالذات ، وهو الفرصة التي تبعث إلهام الفنان وتبنيه . تلك هي الخلاصة التي تسوقنا إليها دراستنا لتاريخ الفن . فالفنان ، كما سلمنا به فرد من هيئـة اجتماعيـة هامة ، لا يستطيع الوصول حتى إلى مدخل ينفذ منه إلى إمكانياته بغير الأحوال التي تهيئها له الثقافة ، أما وقد وصل إلى ذلك المدخل فإنه أصبح واجبا أن يترك لكى يتقدم بمفرده على أنه فرد ، لأنه لا يستطيع أن يعبر ذلك المدخل إلا في داخل نفسه هو ، وتوجد عبر هذا المـدخل : النفس العالية ، نفس تتجاوز الـكيـان الواعى الذات وتزداد عنها عمقا ، تلك الذات المحدودة بكل الضوابط والتقاليد التي توفق بين الناس بعضهم والبعض ، ونسميها «ثقافة» أو حضارة ، نفس هي في الحقيقة نظام آخر من الواقع أعمق وأكثر اتساعا من أى واقع معروف لمدركاتنا اليومية ، ويرجع بحق امتياز الفنان على أترابه من بنى الإنسان إلى مقدرته على عبور هـــذا المدخل الموصل إلى تلك المملـكة الواسعة ، وإتيانه ببعض ما عرفه من سرها .

إن فنانا خياليا مثل دلاكروا أقرب من أى فنان آخر من فنانى عصر الفكر إلى تحقيق هذه الحقيقة ، ولقد زلت قدمه مرة بعد أخرى فوق هذا المدخل ، ولكن تغير حركة الخيالية إلى حركة ما فوق الواقع استغرق قرنا آخر من الزمان . وإنى أستعمل كلمة « مافوق الواقع » وهى كلمة مبهمة المعنى ، وقد أصبحت طابع جماعة أعضاؤها جريئون ، أحيانا، فى تعديهم للمعقولات جرأة رسول من قبل آلهة الفكر ، وينبغى أن تستعمل كلمة «مافوق الواقع» فى معناها الواسع لتعبر عن ذلك الواقع الكلى، وليس ذلك الواقع الكلى محتويات حواسنا والمعرفة التى نبنيها على دلائل هذه الحواس فحسب والتى نسميها علوما، بل ومحتويات غرائزنا ، وفطرتنا أيضا تلك التى تكمن معارفها فى الفن ، ومن البدهى أنى لا أقصد بالفن تلك الفنون الشكلية ، الرسم ، والنحت ، والتصوير ، والعمارة فحسب ، وهى مقصدى الأساسى فى هذا الفصل ، ولكنى أقصد بها أيضا فنون الشعر والموسيقى والرقص .

●●●●



٤٢ ـ تمثال نصفي وجد في قبرص ـ فن روماني من القرن الأول ق.م
وهي مثال لما يجب أن يسمى الفن التقليدي بمعنى الفن المبني على التقاليد
الرسمية للسلطة الحاكمة



٤٣ - تمثال نصفي « لينكولا دي يزانو » من عمل الفنـــان (دوناتلو Donatello) - ١٣٨٦ - ١٤٦٦



٤٤ ـ صورة امرأة تصلى من عمل الفنان (هانز ممانج Hans Memling)
١٤٣٠ - ١٤٩٤ م



٤٥ ـ صورة الفنان نفسه من عمل الفنان (روبنز Rubens) ١٣٦٧-١٦٣٩



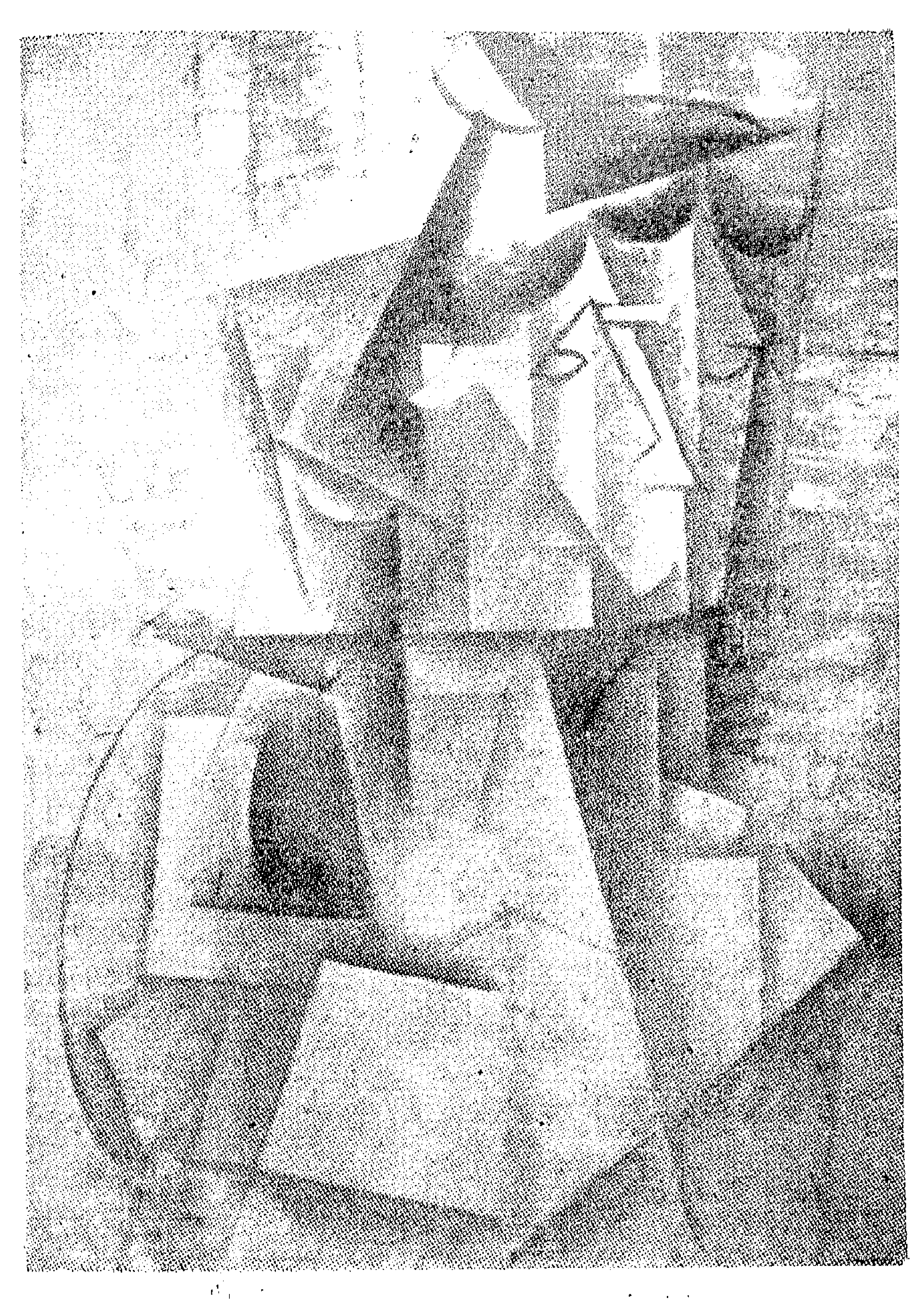
٤٦ ـ صورة الفنان لنفسه ، من عمل الفنان (رينوار Renior) ١٨٩٧م



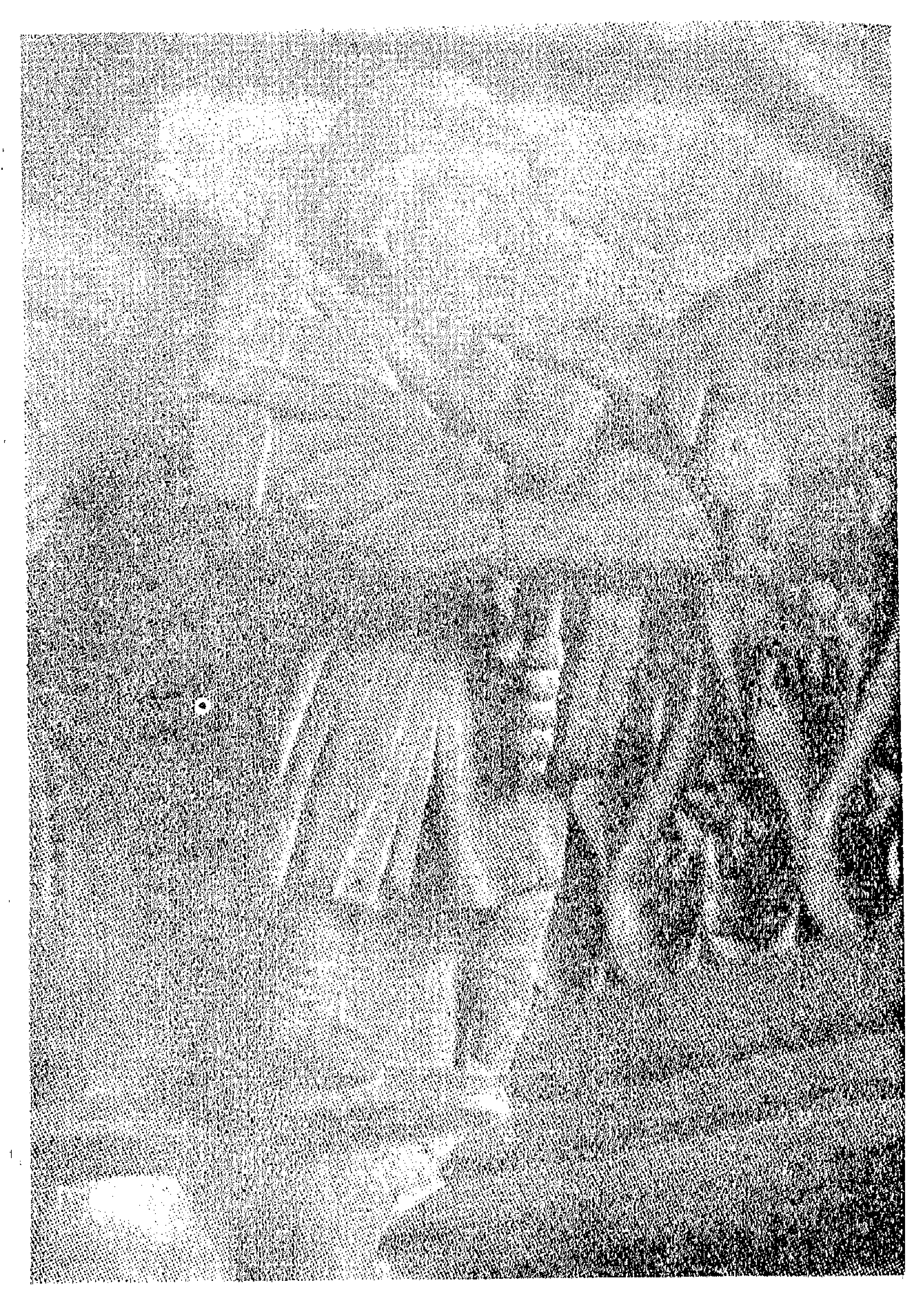
٤٧ ـ صورة الفنان لنفسه من عمل الفنان « سيزان » ١٨٧٩ - ١٨٨٢ م



٤٨ - « الحزن » للفنان « بيكاسو » ١٩٢٢ م



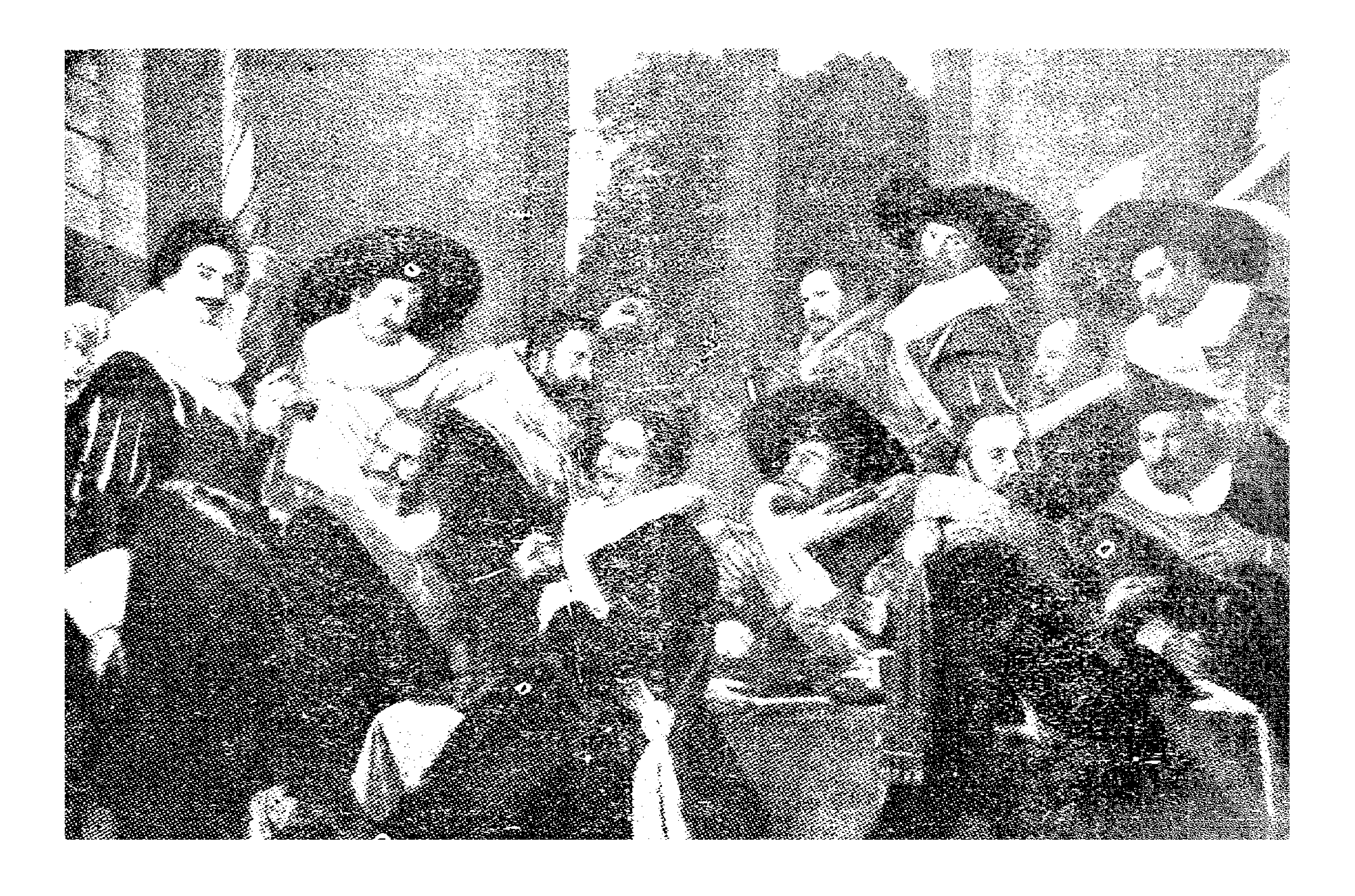
٤٩ ـ سيدة من بلدة (Arlesienne) للفنان « بيكاسو » ١٩١٢ م



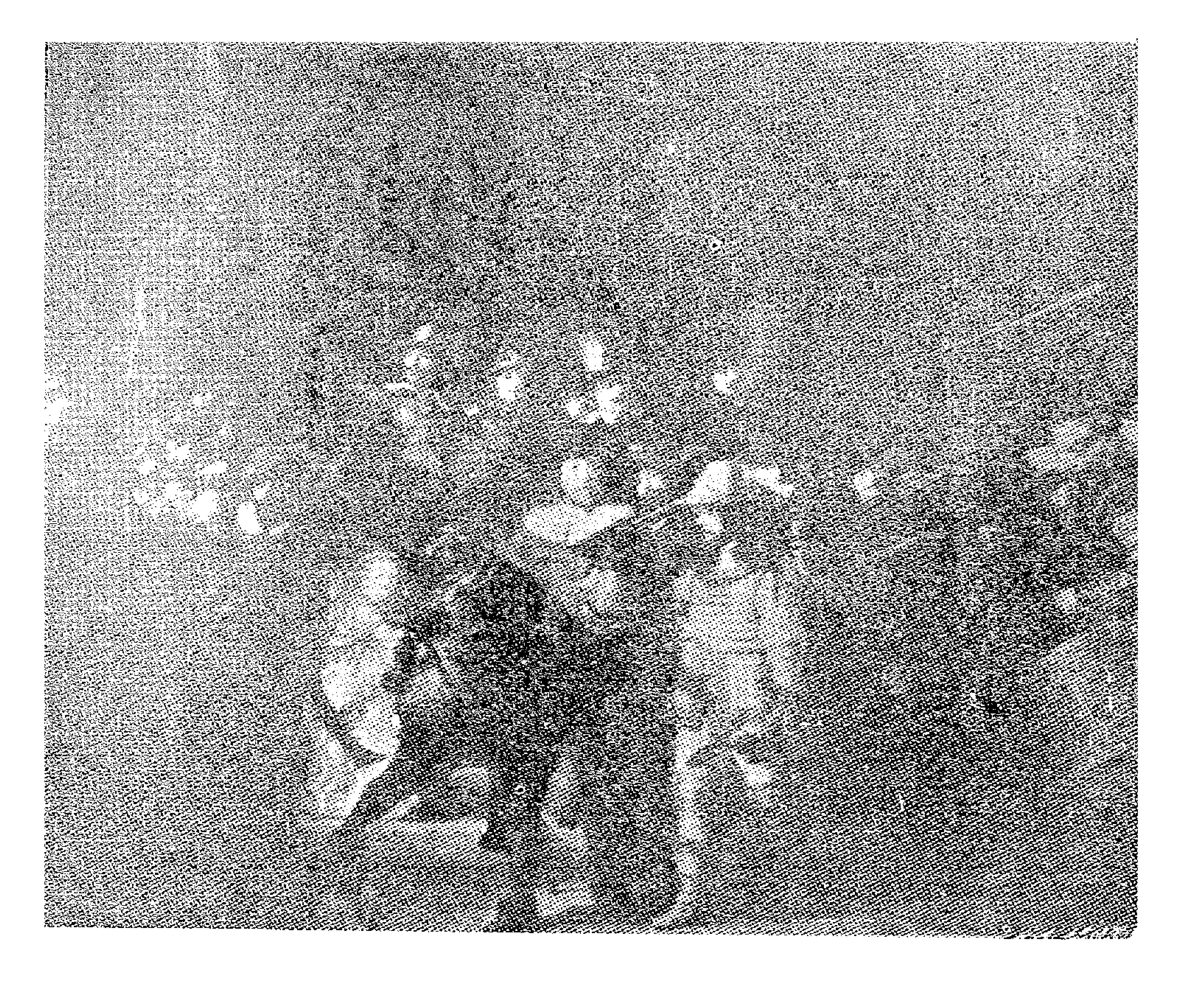
٥٠ - صورة عامل منقولة عن كتدرائية (ولز Wells) حوالى ١٢٢٠م



٥١ ـ الهام الشاعر ـ من عمل الفنان (بوسان pouss'n) ١٦٣٦ -١٦٣٨م



٥٢ - رهط القديس « ادريان » من عمل الفنان « فرانز هالز » ١٦٦٤ م



٥٣ ـ «الحراسة الليلية» للفنان «رمبراندت» ١٦٤٢ م

الفصل الخامس
الفن واللاشعور

يجب على مراعاة للاختصار أن أحذف مجموعة من النتائج التابعة للصيغة الرئيسية، تلك الصيغة التي نستطيع القول أنها تتضمن كل صيغة للجمال الحق كما نستطيع أيضا التعبير عنها على النحو التالي: ما العالم المرئي كله إلا مخزن للصور والرموز التي يخلع عليها الخيال مكانا ويكسبها قيمة نسبية فإنه أشبه مايكون بغذاء ينبغي على الخيال أن يهضمه ويتمثله، ولا بد أن تكون جميع قوى النفس الإنسانية تابعة للخيال يسخرها جميعها في آن واحد.

بودلير

ينبغي أن تكون الضرورة التي تدعونا لتناول الوجوه السيكلوجية للفن في دراسة مخصصة للفن والمجتمع واضحة الآن، فلقد واجهتنا المرة تلو المرة في الصفحات السابقة عوامل نفسية في أصلها مبهمة إبهاما، وفيما سوى طبيعة الدافع الجمالي الذي يعتبر وجوده الفرض الوحيد الذي يربط بين كل الحقائق التاريخية توجد مجموعة كاملة من الظواهر وهي السحر والتصوف والرمزية والانفعال الديني والحكمة والتعقيل، وهي تحتاج جميعها في تفسيرها إلى معرفة نفسية الفرد في صلتها بما يجوز أن نسميه نفسية الجماعة.

إن نطاق هذا الكتاب لا يتسع لمعالجة سيكلوجية الفن معالجة كاملة شاملة، ولذلك فإني لا أقصد هاهنا إلا أن أقدم بلغة سهلة تفاصيل وافية كي أبين أن الفن – بصرف النظر عن منافعه الاجتماعية وعن جاذبيته الموضوعية – عامل كبير الأهمية في كل دراسة نفسية لمشاكل المجتمع

الإنسانى ، وسأبدأ فى هذه المحاولة بالأسس العامة للتحليل النفسى بعد أن سلمت جدلا أن أى كاتب لم يعد مطلوبا منه أن يبرر الدراسة المبنية على التحليل النفسى . صحيح أن نظريات فرويد لم تقابل بقبول عام ، ولكن مع أنها قد لا تزال فى حاجة إلى نقد جدى وتوسع فى بحثها من شتى نواحيها فليست هناك أسباب جدية تدعو إلى الشك فى صحتها ، فلقد طبقت الأسس العامة من قبل بكثير من النجاح فى نواحى شبيهة بموضوعنا مثل علم الاجتماع وعلم الأساطير ، وإنى مقتنع أن التحليل النفسى يفسر أيضا أغلب مشاكل الفن الغامضة .

إن المصدر المباشر للعمل الفنى هو شعور الفرد على ما رأينا من قبل ومع ذلك فإن العمل الفنى لا ينال مدلوله الكامل إلا متى تكامل مع ثقافة الناس العامة أو ثقافة العصر وامتزج بها ، فهناك عاملان فى كل موقف من المواقف الفنية هما : إرادة فرد ، ومطالب مجتمع ، فالفرد يستطيع أن يبتكر عملا فنيا يرضى نفسه ، وهو يفعل ذلك ، ولكنه لا يصل إلى الرضا النفسى الكامل الذى يبعثه ابتكار العمل الفنى إلا إذا استطاع أن يغرى المجتمع بقبول ابتكاره هذا ، غير أن المجتمع لا يحكم عادة على الأعمال الفنية عن قصد فهو يتقبلها أو يرفضها فى خلال نواحى نشاطه الثقافى المعتادة ، ويتقبلها لأنها ترضيه بصفتها أشياء صالحة للاستعمال أى أنها نافعة أو سارة عند التفكر فيها ، وما هذا الرضى إلا صلة سطحية تصل بين الفنان الفرد والزبون الفرد أو المتفرج . والحق فى ذلك أن ضربا من الشعور المعمم أو الانفعال المعمم أيضا يغمر المجتمع غمراً يجعل لما يبتكره الفنان ولما يرضى عنه المجتمع فى أى زمن ما طابعا خاصا يبدو فى هاتين الوحدتين : وحدة الأسلوب ووحدة التقليد اللذين نعتبرها من خواص فترة معينة ومكان معين أيضا ، ونعبر عن ذلك فى كلمات أخر فنقول :

نعتبرهما خاصة من خواص حالة معينة من حالات التطور الاقتصادي . ويبدو أننا مرتبطون نتيجة لذلك بحالتين نفسيتين إحداهما فى عقل الفنان الفرد تحكم نشاطه الابتكاري ، والأخرى في المجتمع ككل ، تتحكم فى سمات عامة فى الفن مثل الأسلوب والطابع العام المميز له . ومن بين هذه السمات يدخل فى حسابنا الموضوع الفنى على أنه شيء متباين عن الجاذبية الجمالية للعمل الفنى .

علم نفس الفرد والجماعة

قد اعترف فرويد وعلماء النفس المحدثون عامة بوجود علم النفس الجماعى متباينا عن علم النفس الفردى ، ولذلك يجب ألا نتردد فى تطبيق هذا التباين فى مجال الفن .

ينشأ هذا « التباين » فى أثناء تكييف الفرد نفسه لبيئته ويجوز تلخيص هذا التباين بالطريقة الآتية :

عندما يولد الفرد يكون فى بادىء أمره واعيا فقط تلك الكائنة التى خرج من رحمها والتى يعتمد عليها فى طعامه الضرورى ، ولكنه سرعان ما يتنبه إلى دنيا أخرى غير الرحم وغير صدر الأم ودفئها ، وعليه بأية طريقة أن يلائم بين نفسه وهذا العنصر الخارجى ، ومن ثم تقول نظرية التحليل النفسى : إن شخصية الفرد ستحددها إلى مدى كبير عملية التكيف هذه ، والتحليل النفسى بعيد من أن ينكر أن الفرد مولود وله ميزات فطرية مشتقة من الخلايا التى تطور منها الجنين ، ولكن هذه المميزات الخاصة تتعدل تعدلا كبيراً بخبرات الطفولة ، فالواقع أنها تتخذ اتجاهها الخاص ويتحدد مجالها الخاص أيضا وفقا لهذه الخبرات :

هذه الخبرات السالفة ذات طبيعة لاشعورية ، ومعنى ذلك أن الطفل -

وهو غير قادر فى ذلك الحين أن يقود نفسه بإرادة منطقية من أى نوع ـ تحركه الغرائز العمياء ، الغريزة الجنسية وغريزة البحث عن الطعام، وكذلك تحركه السعى لإرضاء الحاجات الملحة وإيجاد السرور واللذة .

وفى بادىء الأمر تكون هذه الغرائز مركزة فى الأم ، وكل من يحاول أن يزج بنفسه فى الرابطة الموجودة بين الطفل وأمه يتعرض لعداوة الطفل ، والوالد هو أول من يتعرض بشكل طبعى لهذا الإحساس ، والضغط الناشىء عن تضارب هذه الرغبات عند الطفل يعرف بمركب أوديب ، ويجوز أن يظل هذا المركب فعالا بصفته دافعا لاشعوريا فى حياته عند سن المراهقة ، ولكن ما يكاد يبدو من الوالد اقتحامه للدائرة السحرية ، دائرة الأم وطفلها ، وهى فى الحقيقة كل دنياه الخارجية ، حتى يكون أمام الطفل حينئذ مسلكان يجوز أن يسلك واحداً منهما : أن يوجه الطفل رغباته اللاشعورية تجاه ذلك الشىء الذى كانت كثيراً ما تهتم به أمه المنتزعة منه ، وهو جسمه هو ، وتلك وجهة ربما ينتحيها الطفل على الدوام فى بادىء الأمر ، وينشأ عن ذلك حالة عشق الذات « النرجسية » والثبات عند هذه المرحلة من النمو يبدى نفسه حبا لذات الجنس ولكن غالبا ما تكبت هذه الحالة ويوجه الفرد رغباته إلى محيط خارجى أوسع ، ومن المعتاد كثيراً أن يوجهها تجاه من يستطيع أن يقوم مقام أمه ، ويستطيع الطفل أن يحبه حبه لأمه وينفس فما يكنه لها من حب مفرط ، ويستطيع الفرد ـ وقد أرضى هذا العمل السابق الحياة اللاشعورية ـ أن يعيش عيشة راضية بغير ضغط وإكراه ، وينال كل تلك الحاجات المادية التى تقوم عليها الحياة اليومية للرجل العادى .

إن عملية التوفيق الكاملة تسبب عدم الشذوذ « السوية » أما هؤلاء

الذين يخفقون فى التوفيق بين أنفسهم والدنيا الخارجية توفيقا كاملا فيظلون ثابتين عند مرحلة ما متوسطه « بين بين » ولذلك تعتبرهم الغالبية السويه شواذا ، أو نستعمل الاصطلاح النفسي فنسميهم مذهونين .

نفسية الفنان وفق « نظرية فرويد »

الحكم على الفنان أنه على الدوام رجل مذهون قول يقابل من بعض الوجوه بشيء قليل من الريبة ، يجوز ألا يكون ذهان الفنان باديا بجلاء للناس ، ومعنى ذلك ترجيح جواز كونه رجلا مذهونا من ذلك الصنف الذى وجد طريقا لإخفاء ذهانه أو تعويضه ، والحق أن فرويد كان أول من نادى بهذا الرأى ، وفى وسعنا أن نتخذ العبارة التى وضح فيها طبيعة الفنان نقطة نبدأ منها بحثنا ، وهو يصف أعراض الأمراض العصبية عامة ، ونعنى بالأعراض ذلك النوع من الحياة الخيالية التى يضطر الفرد المعصوب أو المذهون أن يعيشها تحت ضغط غرائزه المكبوتة ، فيشير فرويد فى ختام هذه المحاضرة الخاصة إلى الفنان فى هذه الكلمات :

« قبل أن تغادروا هذا المكان اليوم أحب أن أوجه انتباهكم لحظة إلى جانب من حياة الخيال له أهمية عامة جداً ، فواقع الأمر أنه يوجد طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع ، ذلك الطريق هو الفن ، فالفنان أيضا صاحب مزاج منطو ، وليس ببعيد عليه أن يصبح معصوبا ، إنه شخص مدفوع برغبات غرزية جامحة كل الجموح ، يتلهف للحصول على مرتبة الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء ، ولكن تعوزه وسائل تحصيل هذا المتع « المسرات » ، ولذلك فإنه كأى شخص آخر له رغبات غير محققة ، ينصرف عن الواقع ويحول كل همه وكل لاشعوره أيضا إلى

خلق رغباته فى حياة من الخيال ومنها قـد تقوده الطريق بسهولة إلى « أمراض العصاب » ولذلك فلا بد من أن يكون لدى الفنان عوامل كثيرة متحدة تحول دون أن يصبح هـذا كل ما يؤدى إليه تطوره . ومعروف كل المعرفة دوام ما يعانيه الفنانون بوجه خاص من آلام . آلام كبت جزء من قدراتهم بسبب العصاب ، والمحتمل أنهم موهوبون بقدرة جبارة على تصعيد الغرائز وتعديلهـا وبمرونة معينة فى معالجة الضوابط التى تتحكم فى النزاع القائم بين الرغبات ، ومـع ذلك . فالفنان يكتشف طريق الإياب إلى الواقع على الوجه الآتى : ليس الفنان بالرجل الوحيد الذى يحى حياة خيال لأن دنيا الخيال المعتدلة يتفق الناس اتفـاقا عاما على إجلالها ، وتتطلع إليها كل نفس متعطشة للراحة والعزاء ، ولكن « المتع » أى المسرات التى يمكن أن تستمد من ينابيع الخيال محدودة جداً بالنسبة لغـير الفنانين ، ذلك أن ضوابطهم وقيودهم القاسية التى لا يستطيعون تفاديها تمنعهم من التمتع بها جميعها ماعدا أحلام اليقظة المحدودة التى يمكن أن تصبح حقيقة شعورية « أن تصبح أمراً واقعا » غير أن الفنان الأصيل واسع الحيلة والتصرف ، فهو يدرك أول كل شيء كيف يحكم أحلام يقظته حتى يفقد صبغتها الشخصيـة التى يستهجنها غيره وتصبح متعة لهم ، وهو يعرف أيضا كيف يعدلها تعديلا كافيا حتى لا ينكشف بسهولة أصلها الناشىء عن المنابع المحرمة ، ويمتلك زيادة على ذلك المقدرة العجيبة على تشكيل خاماته الخاصة حتى تعبر عن عالمه الخيالى بأمانة ، ثم يعرف كيف يصل بصورة حياته الخيالية هذه فيضا قويا جداً من السرور بدرجة يخفف معها من ضغط الضوابط والقيود ويبددها ولو إلى حين على الأقل ، ومتى يستطع الفنان أن يفعل كل ذلك يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء ينساب من منـابع سرورهم

اللاشعورية ، وهكذا يجنى ثمار مجهوده شكرهم إياه وإعجابهم به ، وحينئذ يكسب عن طريق خياله ماكان من قبل لا يقدر على كسبه إلا خيالا ، وهو الشرف والقوة وحب النساء (١) » .

هذه نظرية مركزة للغاية عن الكنه النفسى للنشاط الجمالى ويجب أن ندرسها ببعض العناية .

لقد صاغ فرويد أولا نصا عاما يقرر فيه « أن الفن طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع » ، وربما يبدو أن فرويد يقصد هنا بكلمة الواقع السوية ، لأن الواقع لفظ تقريبى بغير قواعد فلسفية أوعلمية محددة ، وإنما نستطيع أن نقصدفقط بكلمة الواقع العالم الموضوعى كما تبدو صورته فى مشاعر فرد وأحاسيسه وهو فى حالة عادية أو متوسطه من الصحة والحيوية الجسمية والعقلية . ومن المسلم به أن لهذا الفرد حاجات غرزية نحو الشرف ، والقوة ، والثروة ، والشهرة ، وحب النساء ، ويستطيع أن يحقق هذه الحاجات بطريق عادى بفضل قوته الجسمية أوقوة شخصيته ، والمعصوب أيا كان تنقصه هذه الوسائل التى تحقق هذه الغاية ، ولذلك يحاول إيجاد تعويض لضعفه ، وتحقيقا لمثل هذه الرغبات فى حياة الخيال ، وتلك الطريق تستند إلى الإيهام الذاتى والهلوسة والجنون أى إلى حالة من حالات العصاب أو الزهان ، ولكن فرويد يرى أن أفراداً معينين من هؤلاء لديهم القدرة على تجنب ما يترتب على مثل هذه

---

1 - Itroductory Lectures on Psycho-analysis, trans. by, Joan Rivière, London, 1922" PP. 314-5.

ومع أن فرويد استعمل فى هذه المقالة كلمة عصاب (neurosis) تتضمن بوجه عام خللا وظفيا فى الجهاز العصبى إلا أن اللفظ ذهان (psychosis) الذى لا يتضمن أى أذى عضوى أكثر ملائمة فى هذا الموضع .

الحياة الخيالية لأنهم يملكون هذه القدرة الفذة على التصعيد ، إنهم يستطيعون أن يحولوا خيالاتهم إلى منافع موضوعية من نوع ما . إن خيالات المذهون العادى أو المعصوب تبقى محبوسة وذلك كبت للقوى ينتهى فى آخر الأمر بانفجار بالجنون ، لكن المذهون الفنان يتمكن من تدبير خيالاته تدبيراً يخرجها من حيز عقله ، فينسقها فى شكل لا ينكر أو يموه أصلها الأنانى أو الشخصى الصرف فحسب ولكنه ينكر أيضا كل التنكير أصلها الناشىء عن الحاجات أو الغرائز المكبوتة الممنوعة ، ومعنى ذلك أن الفنان له قدرة على تعميم حياته العقلية ، بل له علاوة على ذلك قدرة أخرى تعتبر أهم خطوة فى العملية ، وهى القدرة العجيبة - كما يسميها فرويد - على تشكيل هذا الشكل المعمم فى أثناء صياغته الصياغة المادية الموضوعية تشكيلا بارعا حتى يعطى العمل الفنى الناتج عن ذلك سروراً موضوعيا . أكيد ليس له بجلاء أى صلة بأصول ذلك العمل الفنى فى لاشعور الفنان ، وإنما يبدو راجعا إلى المتوافقات « النسب » المادية مثل قيم السطح ، والعمق ، والتوافق ، وإلى كل الصفات الأخرى الخاصة بالعمل الفنى التى نسميها الجمال ، وينال الفنان أخيراً عن طريق تلك الحقيقة القائمة ، وهى كونه قادراً بهذه الكيفية على أن يهب السرور لجمهور غفير من الناس ، ينال ما كان يحول دونه عصابه ، ينال الشرف والقوة ، والثروة ، والشهرة ، وحب النساء .

تعديلات فى نظرية فرويد :

كانت هذه هى الفكرة التى وصل إليها فرويد فى سنة ١٩١٧ ، ومن ذلك الحين لم يعدل نظريته عن جبلة الفنان وطبيعته تعديلا كبيراً ، ومع ذلك فهناك فى بعض مذكراته المبكرة ملاحظة أو ملاحظتان و تلقيان على

الموضوع ضوءاً آخر ، ويشبه فرويد غيره من المحللين النفسيين فى اهتمامه اهتماماً أساسياً بموضوعات الفن . فالموضوع الجيد عنده أجدر بالعناية من عمل فنى ممتاز ، ولذلك كان ضياع الوقت واضحاً فى عمل مثل « جراديفا لمن صنع جنسن » ، لكن فرويد أكثر أمانة من أن يغفل ما ينشأ من صعاب فى التوفيق بين الحقائق ونظريته ، ففى نشرة له عن الابتكار الأدبى وأحـــلام اليقظة (Literary Creation and the Day dreams) أول مانشرت سنة ١٩٠٨ (١) ، يرى أنه يجب التفريق بين الشعراء القصصيين شعراء الملاحم التراجيديين ، الذين ينظمون قصص الأبطال الخالدة ويجدون موضوعاتهم جاهزة ، وبين كتاب ينمقون التعبير عن خيالاتهم الشخصية يريد فرويد بذلك الاعتراف بوجود الأحلام أو الخيالات الجماعيـــة المدونة فى تراث أمة ، يتناولها الشاعر ولا يعطيها إلا شكلا ساراً وأكثر اكتمالا (٢) ، ولكننا نســـأل ، بأى الوسائل يعطيها الشاعر أو

1 - Neue Revue, Vol, I. Republished in Sammlung Kleiner Schriften Zur, Neurosenlehre 2nd. series.
2 - Cf. also Group Psychology and The Analysis of the Ego Trans. by, James Strachey, London 1922," PP.114-5

وفيه « وإذن فالأسطورة هى الخطوة التى يخرج بها الفرد عن نفسية الجماعة ، والأسطورة النفسية هى بلا شك أولى الأساطير فى هذا السبيل وهى أسطورة البطل ، أما الأسطورة التى تفسر ظواهر الطبيعة فــلا بد أنها جاءت بعدها بكثير . والشاعر هو أول من سلك هـــذا السبيل وبذلك حرر نفسه من سيطرة الجماعة خيالا ، وهو قادر رغما من هذا كما أثبت « رانك » ، فيما بعد على أن يشق طريقة إيابا إلى الجماعة فى مجال الواقع ، لأنه يقص على الجماعة أعمال البطل التى يبتكرها ، وما هذا البطل فى حقيقة الأمر إلا هو نفسه ، وبهذه الطريقة ينزل إلى مستوى الواقع

الفنـان ذلك السرور الشـكلى ؟ هنـا أعلن فرويد - فى ذلك الوقت - أنه قد عجز . إن الأمر فى رأيه غامض . ربما يكون السرور الذى يضفيه العمل الفنى معقداً فى سيره ، إلا أن فرويد واثق تماما من شىء واحد ، وهو أن طريقة الفنان أو الشاعر فى الأداء (التـكنيك) هى بشكل ما وسيلة لإزالة الحواجز القائمة بين « أنات الفرد » وتوحيدها جميعها فى نفس واحدة جماعية كتلك النفس التى وجدناها نموذجية للحياة الرتيبة التى عاشها القوم البدائيون ، تلك الحياة التى لم يصبح بعد فيها عالم الخيال عالما غير حقيقى ، ثم ينتهى فرويد إلى القول بأن العناصر الجمالية أو الشكلية الصرفة فى عمل فنى تخلق قسطا من السرور أوضربا من الأغـواء التحضيرى ، يسمح حينما يؤثر فى إحساساتنا بانطلاق نوع آخر من المتعة بالعمل الفنى أرقى من سابقه ، ينبع من مستويات نفسية أبعدعمقا ، ويقول : « إنى أعتقد أن للسرور بالجمال الذى يولده فينـا الفنان المبتـكر طابعا تحضيريا - أوليا ، وأن التمتع الحق بالعمل الفنى ينشأ عن تفريجه لتوترات نفسية خاصـة » .

اعترف فرويد نفسه مراراً أن مشاهداته فى هـذا الموضوع لم تفسر المشاكل كلها وهنا نسأل : هل حقيقة السرور الأولى « التحضيرى » الذى يثيره عمل فنى ، مجرد استجابة حركـية صادرة عن جهـازنا العصبى وأجسامنا؟

= ويرفع سامعيه إلى مستوى الخيال ، ولـكن سامعيه يعرفون الشـاعر ويقدرونه ويستطيعون أن يتقمصوا شخصية البطل أيضـا . وذلك لأنهم يتطلعون أيضاً إلى الأب الأول مثل ما يتطلع الشاعر . بهذه الطريقة يفسر « فرويد » أصل الأسطورة ومنشئها ، ولـكنه لم يعطنا أى تفسير للـكيفية التى يرفع بها الشاعر سامعيه إلى مستوى الخيال ويسمو بهم ص ١١٤ - ١١٥

لنسب وصفات مادية بعينها فى شىء ما ؟؟ أو هو قذف إحساس فى داخل الشكل الكلى للشىء أو فى تركيبه جميعه قذفا أكثر اكتمالا فى نفوسنا وتعاطفا معها ؟؟ أو أن شكل الشىء أو تركيبه ذو صلة بعوامل غريزية فى أعمق طبقات العقل لا بإحساسات الجهاز العصبى الحركية وحدها ؟؟ ولا بد من أن نفصل فى هذه الأسئلة مستخدمين البحوث النفسية حتى نستطيع أن نتأكد بعد ذلك أننا عرفنا تفسير كنه الخبرة الجمالية .

تعريف (الهى Id)

نقح فرويد منذ وقت قريب جداً تشريحه الشخصية العقلية ، ومع أنه لم يشر فى هذا الجزء من عمله أية إشارة مباشرة إلى المشكلة الجمالية فإن بعض ملاحظاته توحى بشىء ما ، وعلينا الآن اتباعا لما رسمه فى « محاضراته التمهيدية الجديدة » أن ننظر للفرد وكأنه منقسم إلى ثلاث طبقات أو مستويات من الشعور تسمى الأنا (Ego) أو النفس الشاعرة ، والأنا العليا (super ego) أو الضمير اللاشعورى ، والهى (Id) أو النفس اللاشعورية ، ولا نستطيع أن نتصور هذه الأقسام محدودة إلا فرضا ، ولكنها تتداخل فعلا بعضها فى البعض الآخر ، فيجب ألا نتخيل « الأنا العليا » ، على الأخص ، شيئا ما تفصله (الأنا) عن (الهى) فإن بعض مميزاتها مشتقة من الهى اشتقاقا مباشراً ، وأما الهى فهى ذلك الجزء الغامض من شخصيتنا الوعر المنال ، والمعلومات القليلة التى نعرفها عنها وصلت إلى علمنا عن طريق دراسة الأحلام ، ومن تكوين أعراض الأمراض العصبية ، وأغلبها ذو طابع سلبى ، وكل ما يمكن أن توصف به أنها هى كل ما ليس « أنا » ، ونستطيع أن نفهمها فهما أقرب إلى الحقيقة عن طريق الصور فنسميها « عماء » ، أو قدراً لغلى الثورة . ونحن نفرض أنها موجودة

فى مكان ما على اتصـال مباشر بالعمليات الطبيعية داخل الجسم ، أى بالعمليات العضوية والجسمية فتتكفل بدلا منها بالحاجات الغريزية وتهبها طابعا عقليا تنفذ به ، ولكننا لا نستطيع القول فى أى مكان يحدث ذلك الاتصال . إن هذه الغرائز تملأ « الهى » بالطاقة الحيوية ، ولكن « الهى » لا تسير وفق نظام معين أو إرادة موحدة بل لها دافع يحركها الوصول إلى ما يرضى الحاجات الغرزية بما يتفق مع أساس السرور ، أما قوانين المنطق وبخاصة قانون التناقض فلا تنطبق على العمليات اللاشعورية فى الهى ولا شىء فيها يمكن أن يقابل بالنفى ، ونحن ندهش إذ نجد فيها شذوذاً عن قول الفلاسفة : إن المكان والزمان شكلان لازمان لأفعالنا العقلية ، فلا شىء فى « الهى » يتفق مع فكرة الزمن ولا اعتراف فيها بفوات الوقت ، ولا تتغير فيها العمليات العقلية بمرور الزمن أيضا ، (وذلك الأمر الأخير شديد الغرابة ، وفى حاجه إلى أن يهتم به التفكير الفلسفى اهتماما مناسبا) . وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلا جداً من تلك النظرية التى تقوم على حقيقة لاريب فيها ، والتى تقول إن « المكبوت » يظل مع مرور الزمن ثابتا غير متغير . . . ويبدو أن هذه النظرية تمهد لنا الوصول إلى بعض الحقائق ذات الأثر البالغ حقـا . . . ومن الطبعى أن لا تعرف « الهى » قيما ، ولا خيرا ، ولا شرا ، ولا أخلاقا ، « وإنما يهيمن العامل الاقتصادي » أو ، إذا شئت قل « عامل الكم » على كل عملياتها ، وهو وثيق الصلة بأساس السرور) (١)

أما بالنسبة (للأنا) فإن فرويد يقول إننا لا نكون مخطئين إذا اعتبرنا « الأنا » ذلك الجزء من « الهى » الذى تعدل بقربة من الدنيا

---

1 - New Introductory Lectures. PP.97-100

الخارجية ، وتعرضه لها وتأثير نفوذ هذه الدنيا عليه ، وأنه هو الذى يعمل على استقبال المثيرات ، وحماية الكائن منها ومثلها كمثل الطبقة الصدفية ، أى القشرة التى تحيط بها نفسها ذرة من أى مادة حيـــة . . . ونيابة عن « الهى » ولمصلحتهـا تلحق « الأنا » فيما بين الرغبة والأداء عامل الفكر للتأجيل والتسويف فتستفيد فى أثناء ذلك من مخلفات الخبرات المخزونة فى الذاكرة ، وبهذه الطريقة تخفض « الأنا » أساس السرور الذى يحمس عمليات « الهى » ويقويها تقوية لا تنكر ، وتستبدله بأساس الواقع الذى يبشر بأمان أكثر ونجاح أعم .

ومع ذلك فإن أبرز ما يميز الأنا فى تباينها عن « الهى » ميل فيها للجمع بين محتوياتها فى مركب واحد ، للجمع بين عملياتها العقلية والتوحيد بينها ، وذلك الميل غير موجود البتة فى « الهى » . . . ، وهذا الميل وحده هـــو الذى يولد درجات التنسيق الفائقة التى تحتاجهـا الأنا لأرقى منتجاتها الناجحة (١)

الأنا العليا أو الضمير اللاشعورى

ربما وصفت الأنا العليا وصفا أكثر بساطة من سابقتها ، ويسند «فرويد» إلى ذلك الجزء من حياة الفرد العقلية أعمال المراقبة الذاتية ، والضمير الخلقى ، والتمسك بالمثاليات ، فهى الممثلة لكل الضوابط الخلقية ، ولسان الدافع للكمال ، وقصارى القول هى كل ما نستطيع أن نفهمه فهما نفسيا مما يسميه الناس الأشياء الرفيعة فى الحياة الإنسانية .

ومن المؤكد أن فكرة الأنا العليا ليست صعبة الفهـــم ، ذلك أن

---

(١) نفس المرجع ص ١٠٥

لغالبيتنا فكرة واضحة عما نقصده بكلمة الضمير الخلق ، غير أن فكرة فرويد عن «الأنا العليا» مجرد فكرة عن ضمير أكبر وأعم ، تشمل وظيفته الوظيفة الكاملة لمراقبة الذات ، وتهذيبها لذاتها عن وعى ، والتوجيه الذاتى ، لكن تصبح هذه الوظيفة كثيرة التكرار عادية حتى لتكاد تصبح لاشعورية ، وهى تقوم فى جوهرها على ما يسميه فرويد حقيقتين هامتين ، إحداهما بيولوجية وهى اعتماد الطفل الآدمى لمدة طويلة على والديه ، والأخرى نفسية وهى عقـــدة أوديب ، ويشـــير فرويد لتصريح الفيلسوف (كانت) المشهور . « أن لا شيء برهن له على عظمة الخالق ، وكان به أكثر اقتناعا سوى السموات المزدانة بالنجوم فوقنا ، والرقيب الخلقى فينا » وينتقده قائلا : « إن ذلك الرقيب الخلق هو بغير شك شيء فى داخلنا ، لــكنه لم يكن موجوداً فينا منذ البداية وهو على هذا الاعتبار يخالف الغريزة الجنسية الموجودة بالتأكيد منذ بدء الحياة وليست بشيء محدث يأتى فقط فيما بعد . لكن الأطفال الصغار مشهورون بضعفهم الخلقى ، فهم خلو من موانع داخلية تضاد دوافعهم الباحثة عن اللذة والسرور ، ولذا فالدور الذى تقوم به الذات العليا فيما بعد فى الحياة تقوم به فى بادىء الأمر قوة خارجية ، وهى السلطة الوالدية ، فإن نفوذ الأبوين يغمر الطفل ويهيمن عليه بوساطة إبداء دلائل المحبة ووعدهم بها ، ووعيدهم بالعقوبة ، ويعنى هذا الوعيد بالنسبة للطفل فقـــدان المحبة ، كما يعنى ضرورة خشيته خوفا من العقاب ذاته ، وهذا القلق الموضوعى بشارة القلق الخلقى الذى يأتى بعد ، وليس من شيء يجيز للإنسان أن يتكلم عن « أنا عليا » أو « رقيب خلقى » مادام الأمر الأول وهو القلق الموضوعى غالباً مهيمنا ، وإنما ينشأ الموقف الثانى وهو « الرقيب الخلقى » بعد ، وهو الذى ترجب كل

الترحيب باعتباره الحالة السوية العادية ، ذلك بأن الطفل يتشرب القوانين والضوابط الخارجية ، ولذلك تحل « الأنا العليا » محل وظيفة الوالدين ، فنلاحظ من ذلك الحين فصاعدا « الأنا » ، وتقودها وتهددها بالوعيد بنفس الطريقة التى كان الوالدان يسلكانها مع الطفل من قبل (١) .

دعت الضرورة أن أركز هذا العرض لتشريح الشخصية العقلية عن « فرويد » ، ولكنى احتفظت كثيراً ما أمكننى ذلك وعن قصد بكلمات فرويد الأصلية ، ولعلنا نملك الآن صورة عن الفكرة واضحة كل الوضوح لننظر فى تطبيقها على المشاكل التى تتصل بنا ، فمن الواضح أن للعمل الفنى صلات بكل منطقة من مناطق العقل ، فهو يستمد فاعليته « طاقته الحيوية » وتعديه للمنطق ، وقوته الغامضة العجيبة من « الهى » التى يجب أن نعدها منبع ما اعتدنا أن نسميه الإلهام ، وتعطيه « الأنا » الكيان والوحدة الشكليين ، وأخيراً قد تسوى « الأنا العليا » بينه وبين الفلسفات الفكرية أو الأمانى الروحية ، وهى جميعها من ابتكارها الخاص .

إن الضوء الذى تلقيه فروض نظرية فرويد على كل تاريخ الفن وتطوره بالنسبة للفرد ، وبالنسبة للجنس الإنسانى أيضا ، ليكشف عن خبايا الموضوع الفنى كل الكشف ، مما يجعلها فى نظرى شخصيا أقوى دليل على المشروعية العامة لنظرية التحليل النفسى ، فإن الحقيقة الواضحة عن تجربة والتى يعرفها كل إنسان مرهف الحس نحو الجمال ، أن الفن كله شىء واحد ، فسواء كان الإنسان بين يدى رسم كهف مما قبل التاريخ ، أو تميمة زنجية ، أو فسيفاء بيزنطية ، أو كتدرائية قوطية ، أو صورة من عهد النهضة فإنما

(١) نفس المرجع ص ٨٤ — ٨٥

هو قائم أمام العناصر الأساسية التى تعطى العمل الفنى مشروعيته الجمالية . أو هو قائم أمام ظواهر واحدة بعينها . ولكن كيف يوفق الإنسان بين اختلاف المظاهر الخارجية لهذه الأشياء فى نظرية عامة عن الفن ؟ ؟ قد بين التحليل النفسى الطريق ، وإن كانت بجرد طريق تجريبية . فإنا نعرف الآن أن من الجائز أن تكون لأى عمل من الأعمال الفنية أصوله من الخبرات الشخصية غير المتغيرة نسبيا وهى محتويات « الهى » ، كما نعرف أيضا أن هذه الأحداس الأولية التى يبدؤها العمل الفنى تكتسى فى ختام عملية التصعيد والتنقيح بثوب من فلسفات « الأنا العليا » ، تلك الفلسفات التى « تخلد بدورها أيضا التقاليد الماضية للجنس والناس ، وتستسلم ولكن ببطء لنفوذ الحاضر وللتطورات الجديدة » . « فالأنا » تتوسط بين القوة الأولية « الخشنة » ، والمثالية البالغة المتطرفة ، فتعطى ذلك الذى يخرج من « الهى » قويا لكن لا شكل له وربما كان مرعبا ، تعطيه شكلا وتناسقا ماديا ، ثم تهب فى (الأنا العليا) هذه الأشكال والمتناسقات الاتجاهات الفكرية ، وأمانى الدين والأخلاق والمثالية الاجتماعية .

حدود نظرية فرويد

تساعدنا نظرية فرويد على فهم كنه الباعث الذى يهىء فردا بذاته ليصبح فنانا ، وترشدنا إلى المنطقة التى تأتى منها البواعث ، وهى مصدر أى عمل فنى ، كما تبين لنا لماذا يجب أن ينقح ذلك الباعث ، وينكر أو « يموه » ، ثم يعطى شكل وحدة مركبة غريبة كل الغرابة عن طبيعتها الأصلية (١) ، وأخيراً تشرح لماذا يضطر الفنان ليلائم بين مبتكراته

(١) الفن والغريزة الجنسية ـ يظن المتزمتون فى التدين والتفكير على الدوام أن بين الفن والغريزة الجنسية صلة ، ويعمد الفنان خلال العصور =

والفلسفات التى ينبنى عليها «الضمير» الدينى والأخلاقى والاجتماعى للجنس الإنسانى الذى يعيش بين ظهرانيه ، ولكنها لا تزال تترك بدون تفسير هذا النوع بذاته من الحساسية الذى يمكن الفنان من تحويل خيالاته إلى شكل مادى، ذلك الشكل الذى يحضنا على أن نشارك الفنان طريقة ابتكاره.

= التى لامثل هذا التزمت شأن فيها إلى صبغ إنتاجه الفنى بجاذبية جنسية مضادا بذلك هذا الاتجاه السابق ، ولكن مثل هذا الفن يكون دائما فنا من الدرجة الثانية ، وما التصوير الخليع بصفة عامة إلا دعوى خلقية مقلوبة ، ولا يتصل إتصالا مباشرا بالقوى اللاشعورية الأصيلة فى «الهى» .

ويجب أن نميز بين البواعث الجنسية السافرة فى الفن والأخرى المستورة فان مافيه من بواعث خفية مستورة موجود دائما مثلما فى الأحلام ، وكثيرا مايتمكن التحليل النفسى بوسائله العادية من الكشف عنها ، ولكن كما نميل حينما نقص الرؤيا أو نتذكرها إلى أن نستر طبيعتها الجنسية عن أنفسنا كذلك يصبح مايحويه الإلهام الأصيل من بواعث جنسية مستورا مختفيا فى عملية الابتكار الفنى الأصيلة ، إن الفن الجنسى المكشوف قليل جدا ، كما أن ظاهرة التصوير الخليع تبدو على الدوام فى الأمم المتمدينة ولكننا إذا تممنا فى الأطوار التاريخية العظيمة فى تطور الفن وتممنا بادىء ذى بدء فى الفن المصرى ، والصينى والفارسى ، والبيزنطى ، والقوطى لانجد أبدا أى قدر ملحوظ من الناحية الجنسية السافرة معبرا عنه فى الأعمال الفنية الهامة . وربما تكون الهند هى البلد الوحيد التى لا ينطبق عليها هذا التعميم ، وحتى بين العناصر البدائية المختلفة نجد الميل بشكل طبيعى يرمى إلى مداراة الأصل الجنسى للفن وتنكيره ، ولنقارن هذا مثلا بالدليل الذى قدمه الدكتور «سيلجمان» القائل فيه : «مع أن الفن وبخاصة الفن الزخرفى يلعب دورا كبيرا جدا فى حياة الغالبية العظمى

يرضى فرويد بترك تلك العملية سرا غامضا ، غير أنه فى آخر الفصل الذى شرح فيه الشخصية العقلية اقترح اقتراحا جاء صدفة ، ربمـا يبين الخطوط الرئيسية التى نكتشف باتباعها حل هذه المشكلة ، فهو ينبهنـا

= من الشعوب التى تعيش فى مجموعة الجزر الواقعة فى الشمال الشرقى من استراليا « البابوميلانزيان » بشكل يفوق ماله من أثر بيننا ، فان إمارات بعينها تنقصه بلا تعليل ، وأول كل شىء ندرة وجود العنصر الجنسى فيهـا ، ولا يغيب الرسم الخليع المفصل فحسب ، بل يندر أيضـا أن تصور الأعضاء التناسلية المؤنثة ذاتها ، ولما كانت الشعوب السابق ذكرها لا تكشف هذا الستر أو هذا التحفظ فى حديثها بينما يعطون الحرية كلها لغير المتزوجين فى تناول المسائل الجنسية كان هذا التحفظ أو الكتمان السالف الذكر مثير اللعجب والدهشة الشديدين عن (The Melanesians of British New Guinea, P. 38)

ثم انقار نه يقول فرويد أيضا « لنواصل دراسة الحالة الممتعة التى يبتغى الناس فيها السعادة فى التمتع بالجمال أولا وأخيرا حيثما وجدت حواسهم وأذواقهم إلى هذا الجمال سبيلا ، جمال الإنسان ، حركاته ، وتركيبه ، وجمال الأشياء الطبعية ، وجمال المناظر الخلوية وجمال المبتكرات الفنية وحتى جمال المبتكرات العلمية ، ذلك الاتجاه الجمالى كهدف فى الحياة يحمينا بعض الحماية من من المتاعب المحتملة ، بل قادر إلى حد كبير على تعويض مفقود ، فالتمتع بالجمال يولد نوعا بذاته من الإحساس المخدر للانسان تخديرا هادئا . هذا مع العلم بأن منفعة الجمال غير واضحة للعيان كل الوضوح ، فلا تتضح ضرورته للاهداف الحضرية ورغم ذلك لا يمكن أن تقوم المدنية بدونه . إن علم الجمال يستقصى الحالات التى تعتبر فيها الأشياء جميلة ، غير أنه لا يستطيع أن يفسر كنه الجمال أو أصله ، وإنما يخفى كالمعتاد إنتاجه المحدود فى خضم من الكلمات الرنانة عديمة المعنى ، وما يقوله التحليل النفسى كذلك

باستمرار إلى التركيب المؤقت للمناطق التي قسم إليها العقل الإنساني ، وكذلك إلى إمكان جواز اختلاف وظيفة هذه الأقسام في شخص عن آخر ، وعلى الأخص نتيجة لمرض عقلي ، فيستطرد قائلا « وإنه لمن السهل أن نتخيل أيضا أن رياضات خاصة من رياضات الصوفيين قد تنجح في قلب الصلات العادية بين مناطق العقل المختلفة ، فيصير الجهاز الإدراكي ، على سبيل المثال ، قادراً على أن يتصل بأعمق طبقات (الأنا) ، وكذلك (بالهي) اتصالا يبعد عنه مناله بغير تلك الرياضة » (١) ، ويبدو لي أن هذه العبارة العارضة قد تحوي الحل الذي نبحث عنه ، لأننا إذا ماصورنا مناطق العقل كثلاث طبقات تعلو كل واحدة منهن الأخرى ، (مع العلم بأننا لا حظنا مقدار قصور صورة كهذه) استطعنا حينئذ باستمرارنا في تشبيهنا هذا أن نتخيل ظاهرة تحدث في أحوال نادرة خاصة ، ظاهرة يمكن تشبيهها بالمكان الضعيف أو الخلل كما يسمى في علم الجيولوجيا ، تكون سببا في أن تصبح الطبقات في جزء واحد من العقل غير موجودة - أي لا طبقات فيه - ومكشوفة بعضها للبعض الآخر في مستويات غير عادية ،

= - ولسوء الحظ - عن الجمال أقل مما يقولة عن سائر الأشياء الأخرى ، أما الأمر الذي يبدو أكيداً ثابتا فهو صدور الجمال عن نواحي الإحساس الجنسي . فحب الجمال مثال مضبوط للاحساسات المحرمة الهدف ، لأن الجمال والجاذبية هما قبل كل شيء صفتا الشيء الجنسي ، ومن الملحوظ أن أعضاء التناسل ذاتها غير جميلة أبداً ، وهي مثيرة المنظر على الدوام . ويبدو على غير ذلك أن صفة الجمال تتصل بأشياء جنسية ثانوية أخرى عن كتاب (Civilisation and its Descontents) ص ٣٨ - ٣٩

1 - New Introductory Lectures. P. - 106

ومعنى ذلك أن الإدراك الحسى للذات يتصل اتصالا مباشراً (بالهى) ، ويختطف من « مرجل الغلى » هذا شكلا من الأشكال الأولية الأصيلة ، أو بعضا من وحدات أو تركيبات غرزية من الكلمات ، أو الصور ، أو النغمات ، وهى التى تنبنى عليها أسس العمل الفنى ، ونحن فى حاجة تصوى لبعض فروض كهذه نفسر بها ذلك المدخل ، نفسر بها ذلك الحدس الموسيقى المعروف بالإلهام ، وهو الهبة النادرة التى يحوزها فى كل العصور أفراد قلائل نعدهم فنانين عبقريين (١) .

وظيفة الفنان الاجتماعية

نستطيع بواسطة هذه النظرية أن نواصل سعينا لتفسير وظيفة الفنان الاجتماعية ، فنقول إن وظيفته الأولى والأخيرة التى تهبه امتيازاته العديمة النظير ، هى تلك القدرة على تشكيل الحياة الغرزية التى تنبعث من أعمق مستويات « أو مناطق » العقل تشكيلا ماديا ، ونحن نفترض أن العقل عند ذلك المستوى أو فى تلك المنطقة جماعى فى صوره (٢) ، وبما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف المستورة شكلا ظاهراً أمامنا فهو قادر على إثارتنا إثارة منبعثة من الأعماق . ولكن يجب عليه فى عملية إخراج هذه الأطياف فى شكلها المادى أن يكون ماهرا مهارة خاصة لئلا يصدنا عنها الحق الأبلج الموجود فيها ، وهو لذلك يكسو ابتكاره ببهجات أو مفاتن صناعية كالاكتمال ، وبما يناسبه من انسجام أو تناسب ، وصفاء ، وهذه كلها عمل عقله الواعى ، وهو (الأنا) . وتنتهى إلى هنا ، كما أعتقد ،

---

(١) لقد أوليت هذه النظرية اهتماما أكثر فى كتاب (Education Through Art) « الفصل السادس »

(٢) قارن هذا الكلام بالصور الجماعية فى الفصل الثانى.

وظيفة الفن الأساسية ، وإلى هنا ينتهى فن بيكاسو ، وسيزان ، وفن جميع الفنانين الشرقيين ، والفنانين البدائيين أيضا . لكن المجتمع جعل من الفنان فى أزمان معينة مفسراً لما يصدر عن (الأنا العليا) من أخلاق ومثاليات ، ولذلك أصبح الفن خادما للدين ، أو للأخلاق ، أو للفلسفة الاجتماعية ، وفى تلك العملية الأخيرة عانى الفن دائما بوصفه فنا الكثير ، وذلك لشىء واحد ، وهو أن التبليغ يبدو دائما فى حالة كهذه ، أكثر أهمية وألزم من كيفية العرض الفنى ، وينسى الناس أن الكيفية ، كيفية العرض - فى الفن - هى التى تهمنا فى النهاية . ولكنا نقصد بالكيفية شيئا أكثر من مظاهر الجمال وقشوره ، نقصد قبل كل شىء الطاقه الدافعة ، وهى الروح الدافعة للقوى ، تلك التى تنبع من اللاشعور .

نستطيع أن نعرض للناس الآراء ، وبنايا العقل السامية المعقولة « أى فلسفاته » بواسطة الأدوات الفكرية أو العلمية ، غير أن أحداث العقل المنبعثة من الأعماق - وهى ليست شيئا منطقيا ، ولا اقتصاديا ، ولكن لها رغم ذلك على الأجيال المتعاقبة من بنى الإنسان تأثيراً خالداً غير متغير - ليست فى منال أى فرد سوى الفنان أو الرجل المتصوف ، ولا يستطيع أحد غير الفنان أن يعطيها شكلا ماديا ، ومع ذلك فالرجل المتصوف فنان أيضا إذ لا يمكن أبداً أن يصير الرجل المتصوف الكامل واعياً لتلك الحقائق الرفيعة دون أن يلهم فى نفس الوقت ما يعبر به عنها تعبيراً شعريا .

••••

الفصل السادس
الفن والتعليم

نحن أموات ما انتهى عهد الطفولة

« برانسيزى »

لقد واجهتني مشاكل ذلك الموضوع بشكل عملي للغاية خلال الوقت القصير الذي شغلت فيه كرسي الفنون الجميلة فى إحدى جامعاتنا ، وكنت إذ ذاك أقوم بتدريس منهاج فى تاريخ الفنون وتذوقها ، وأختبر فى آخر السنة الدراسية أولئك الطلبة الذين تلقوا هذه المادة على أنها واحدة من دراسات عديدة تجب فيها الكفاية للحصول على الدرجة « الشهادة » ، ويجوز أن توصف قواعد كفاية الطلبة فى كل المواد الأخرى - وهى اللغات القديمة والحديثة ، والأدب الإنجليزى ، والتاريخ ، والرياضيات والفلسفة - بأنها قواعد عقلية ، ومع أن الأمر لا يخلو من توجيه بعض الانتباه الطفيف إلى أسلوب الطالب الأدبى ، وحتى إلى سهولة قراءة خطه ووضوحه كذلك ، فلربما كان أليق طالب برضاء الممتحن هو ذلك الطالب المثابر صاحب الذاكرة الجيدة ، والعقل المنطق ، ولكنى كنت كلما فكرت فى قواعد اختبار الطلبة فى مادتى ازددت اقتناعا بأن لا صلة لها بتلك الصفات التى يعجب بها الممتحنون الآخرون فى المواد الأخرى ، وأنها شىء متباين عنها تمام التباين يجوز أن توصف بأنها حساسية ، فقد كان فى إمكان الطالب مثلا أن يعرف كل حقائق تاريخ الفن - مثل (تواريخ ميلاد الفنانين ، وتواريخ وفاتهم وتعاريف الاصطلاحات والحركات

الفنية ، وحتى علم نفس المادة) ـ دون أن يكون بأية حال قادراً على أن يميز عملا فنياً عندما يراه ، بل ويكون عاجزاً كل العجز عن التفريق بين الفضائل الجمالية لعدد من الأعمال الفنية .

ربما يتبادر إلى الأذهان أن ماده الفنون الجميلة بهذا الحال زودتنا بمصحح مفيد للتطرف العقلى ـ أى المغالاة فى المواد العقلية ـ الموجود فى نظامنا التعليمى ، ولكنها فى الواقع ليس لها ذلك الأثر ، فإذا مارسب طالب رسوبا فاحشا فى كل مادة إلا الفنون الجميلة لا يجديه نفعا جواز حصوله على درجة الامتياز فى هذه المادة بذاتها ، كما أن أية محاولة ، لإثبات وجوب اعتبار الطالب الممتاز فى التاريخ أو الآداب القديمة غير جدير بالدرجة العلمية نظراً لفقدانه الحساسية الجمالية فقدانا كاملا ان تكون محل نظر جدى من أولى الشأن ، ولذلك ربما يكون عدم وضوح إدراك هذه المتناقضات هو العذر فى إهمال الفن إهمالا عاما فى جامعات بريطانيا العظمى ، أما فى البلاد الأخرى فقد يقال إن جامعاتها مقتنعة بأن تظل محصورة فى نطاق الوجوه العقلية لهذه المادة .

سن البراءة

يبين تقدير العوامل النفسية التى نوقشت فى الفصل الماضى وجوب الرجوع إلى المعنى الحقيقى للكلمة ، وذلك فيما يتعلق بالتربية الفنية ، مهما كانت هذه الكلمة صحيحة بالنسبة لعملية التربية بصورة عامة ، ومحاولة الكشف بكيفية ما عن ذلك الشىء المخبوء عند الفرد أو المكبوت فيه . فمن المشاهدات الشائعة بين كل أولئك المهتمين بتعليم الأطفال أن الدافع الجمالى يسير سيرا طبيعيا حتى سن الحادية عشر أو الثانية عشر تقريبا ، أى أن للأطفال حتى هذا السن إحساسا غرزيا بانسجام اللون ، وبالتكوين ، وبالتركيب الخيالى ، ويفترض الناس عامة أن هذه القدرات الغرزية تفسح وقت ذلك

بسبب هجوم البلوغ مجالا لفاعلية قدرات أكثر منها انحيازاً للمنطق ، تصاحبها نواحى نشاطها المتصلة بها ، تحل محل النشاط الجمالى وتطرده ، ولكن الأمر ليس بهذه البساطة تفسيره[1] مع تجاوزنا الحقيقة القائلة : من العسير القول بأن بلوغ الحلم يظهر فى سن الحادية عشر بين أطفال الشمال كيفما كان حالهم . فإن الذى يحدث هو نمو تدريجى ، قد يستحثه عارض أو انحراف مفاجىء فى نظام تربية الطفل . بل هو أمر تشرحه شرحا طبعيا الظروف النفسية التى قدمناها فى الفصل الماضى . إذ قلنا إن تلك « الأنا العليا » الناقدة الواعية تأخذ تنمو فى الطفل نمواً بطيئا ، وهى فى كل وجوهها رقيبة على الغرائز كابتة لها ، وقد تبدو الغرائز التى تجد مخرجا لها أو تعبيراً عن نفسها فى النشاط الجمالى ضارة كل الضرر ، ولكن يجب أن نتذكر أن الاتجاه كله فى هـذه المرحلة من النمو يرمى إلى استبدال ما يسميه « فرويد » عامل الواقع ، وما هو إلا صورة السلوك السوى الذى يبديه المدرس والوالد ، استبداله بعامل السرور وهو الموجه الوحيد لحياة الطفل حتى ذلك الحين . ويقول فرويد : إن « الأنا العليا » يمثل كل الضوابط الأخلاقية ، ولسان الدافع نحو الكمال ، وإنها باختصار كل ما نستطيع أن نفهمه فهما نفسيا مما يسميه الناس الأشياء « الرفيعة » فى الحياة الإنسانية . ومادمنا نستطيع أن نقص أثر الذات العليا نفسها ، ونرجع بتكوينها إلى نفوذ الوالدين ، والمعلمين وما إلى ذلك من سلطات فاننا سندرك كثيراً من معناها إذا درسنا تلك المصادر . فالوالدان وما يشبههما من سلطات - بوجه عام - يتبعون فى تربية أطفالهم وتنشئتهم ما تمليه عليهم أناتهم العليا الخاصة ، ومهما يكن الاتفاق بين أناتهم - جمع « أنا » - وبين أناتهم العليا الخاصة فى تربية الطفل فإنهم مدققون ، قساة ، غلاظ ينسون الصعوبات التى لاقوها هم شخصيا فى أيام طفولتهم ، ويسرهم

(١) الجملة مضطربة ولو أولتها ولكنه تفسير الأولى بهذه البساطة مع التجاوز عنه ...

أن يتمكنوا من التشبه بآبائهم أنفسهم تشبها تاما صارما ، بآبائهم أولئك الذين أخضعوهم - فى أيامهم الخوالى - لمثل هذه القيود القاسية . ويترتب على ذلك ألا تبنى أنا الطفل العليا فى حقيقة بنائها على مثال الوالدين بل على غرار « أنا الوالدين العليا » ، تأخذ عنها نفس محتوياتها ، وتصبح مركبة للتقاليد ، ولقيم الدهر الطويل كله التى تناقلتها الأجيال بهذه الطريقة من جيل إلى جيل (١) .

وفى وسعنا القول إن النقطة التى أول ماتتخذ عندها أنا الطفل العليا شكلا بائنا هى حوالى سن الحادية عشر تقريبا وليس ذلك هو السن الذى تأخذ عنده دوافع الطفل الغرزية الجمالية تصبح مشلولة خامدة مكبوتة فحسب ، ولكنه أيضا السن الذى يظهر فيه وعى الطفل الخالق أول ظهوره .

الطفل الموهوب

لا يحدث الكبت * فى حالة أطفال قلائل ، وأولئك هم الذين نصفهم - حينئذ - بأنهم موهوبو الحساسية الجمالية ولدينا بناء على ذلك - من وجهة نظر التربية الفنية - سؤالان هامان :

(الأول) لماذا تحدث هذه الاستثناءات ، أو بمعنى آخر لماذا يظهر هؤلاء الشواذ ؟

(الثانى) وإذا احتجنا إلى أى حد أن نزيد عدد هؤلاء الشواذ ، فبأى كيفية يمكن أن يتم ذلك ؟

إن هذه المسألة معقدة جداً لدرجة لا تتسنى معها معالجتها باستيفاء فى هذا الكتاب ، ولكن هناك ولا شك تفسيرات نفسية وأخرى جسمية تشرحها ، وفى وسعنا القول بصفة عامة إن هذه الحالات الشاذة تظهر -

---

1 - New Introductory Lectures, P. 90

(*) المقصود بالكبت هو كبت دوافع الطفل الغرزية الجمالية .

طبقا للتحليل النفسي - في الحالة التي تنشأ فيها كل نواحي الشذوذ النفسية ، ومعنى ذلك أن يخفق فرد ما لسبب من الأسباب العديدة التي قدمها التحليل النفسي في أن يصيب تلك الموضوعية الكاملة ، أو التهيئة المادية الكاملة التي نسميها استبدال عامل الواقع بعامل السرور ، وقد يسلك هذا الفرد قنوات العصاب العديدة وربما تؤدي به إلى الجنون ، لكنه في حالات معينة يوفق بين نفسه والواقع توفيقا يتخذ شكل نشاط فني .

ويرى البعض أحيانا أن هذه القلة موهوبة بصفات فذة فسيولوجية الأصل ، لها أصلها في تركيب الجسم ووظائف الأعضاء - ومعنى ذلك أن لمثل هؤلاء الأفراد جهازاً عصبيا يتجاوز المألوف حساسية للمؤثرات الخارجية مثل الضوء ، واللون ، والصوت والكتلة . فإذا كان اهتمامهم بتلك الصفات المادية عظيما للغاية اندفعوا إلى صد تلك السلطات التي قد تنحرف بنشاطهم إلى الأعمال التي يرضى عنها المجتمع صداً شديداً ، وهناك أدلة كثيرة على أن من طبيعة المزاج الفني صعوبة الانقياد في مثل هذه الظروف . والناس عموما يعدون الشاعر «جوته» لا شاعراً عظيما لحسب وإنما رجلا سويا معقولا على الخصوص أيضا ، ومع ذلك فنحن نجد أن في حالته هذه دليلا بينا على شذوذه شذوذاً نفسيا ، إذ يحكي جوته نفسه في كتاب (Dichtung und Wahrheit) كيف غلب عليه في وقت معين من أيام طفولته هزيان مهلك وكثر أكثر الأواني الفخارية في منزل والديه .

وأنا أرى جواز القول بأن الأطفال جميعاً يبدءون الحياة مزودين بكل العدد العضوية والحسية الضرورية لأن يكونوا فنانين ، ويجوز أن توجد من بينهم فئة قليلة فاسدة التركيب العضوي ، فاقدة للحساسية على الإطلاق ، ونعني بهؤلاء أفراداً شديدي العمى اللوني ، وبالغي صمم

النغمات بحالة شديدة يعجزون معها عن التفاعل الجمالى ، وحتى هذا القول في حاجة إلى التأييد العلمى . فالغالبية العظمى من الأطفال حساسون للجمال منذ الميلاد ، وتلك الأحداث التى تصيب الطفل فى السنين الأولى من حياته هى التى تقرر مقدرته على التعبير الجمالى أو عجزه عنه ، وهى المقدرة على نشر إحساساته على ملأ مستوفاة ،نشراً له أثره البالغ على الأفراد الآخرين . .

وعلى ذلك فإننا جميعا نولد فنانين ، وإنما نصبح مواطنين غير حساسين للجمال فى مجتمع بورجوازى لأحد أمرين : أحدهما ، أننا نمسخ مسخا جسميا فى عملية التربية ، فتعجز أجسامنا عن أن تبدو فى حركات ونغمات طبعية منسجمة متناسقة ، والآخر أننا نمسخ مسخا نفسيا ، لأننا مضطرون لقبول صورة اجتماعية عن السوية تستبعد التعبير الحر عن الدوافع الجمالية .

مسألة القيم

قد وضحت المشكلة التربوية إذا ، أو على الأصح وضح الأشكال التى تبديه ، لأنه قد يبدو أننا لا نستطيع أن ننمى الدوافع الجمالية إلا بعد المخاطرة بالقضاء على كل هذه الاتجاهات والسلطات التى تهدف إلى جعل الفرد ممثلا لأنا تنا العليا ، ومعنى ذلك جعله مواطنا صالحا ، يعنى « مركبة للتقاليد المتوارثة ولقيم الدهر الطويل كله التى توارثناها بهذه الطريقة جيلا بعد جيل » .

وهكذا أصبحت المشكلة كلها مسألة قيم ، وقد سبق أن رآها أفلاطون مثل ذلك ، ولا ينتهى الأشكال ، كما عرضه أفلاطون ، إلا بمحاولة جعل الفن نفسه ممثلا للأنا العليا ، أى جعله مطية لقيم خلقية

ومثالية ، ولكن دلائل تاريخ الفن كلها - كما رأيناها - تثبت أن الفن يأخذ فى التدهور منذ اللحظة التى يخضع فيها لهذه القيم العقلية والخلقية ، لأن هناك تعارضا أساسيا بين القيم الغرزية وما نسميه للايجاز قيما تقليدية أو نقول ، بين قوى « إلهى » وقوى ، الأنا العليا » .

نظرية أفلاطون عن الفن والتعليم

لقد أتاحت نظرية أفلاطون عن الفن فرصة لفهمها فهما خاطئا لدرجة كبيرة جداً ، لا لأن الشارحين لفلسفة أفلاطون لم يفهموه ، ولكن على الأصح لأنهم يعرفون عن الفن الشيء القليل جداً ، وأنا لا أدعى فهم أفلاطون فهما أحسن من سواى ، ولكننى أرى أن قبول النظرية التى أعرضها فى هذا الكتاب عن الفن سيساعدنا بالتأكيد على فهم السر فى تنديد أفلاطون دواما بالفن التقليدى ، كما يدلنا على أن ما اعترض عليه أفلاطون حق الاعتراض لم يكن هو الطابع الغرزى الحسى للفن ، ذلك الطابع الذى كان يقره على الدوام ، ولكنه الخلط بين القيم الخلقية والقيم الجمالية . ولا نستطيع طبعا تحبيذ الرأى القائل بأن أفلاطون يكن للفن كل شيء إلا أن يستفاد به استفادتنا بالخادم ، ذلك أنه ككل معاصريه قلما تبين مجالا مستقلا بالقيم الجمالية ، وكانت دلالة الفكرة العامة عن الفن بالنسبة له لاشيء سوى مجرد فنون متنوعة ، ونظر إلى تلك الفنون نظرته إلى أشكال رقيقة رشيقة لنشاط عملى لا إلى طرق للتعبير عن خبرات ذاتية ، ويكاد أفلاطون يحارب بقوة وجهة نظرنا عن الفن على أنه لغة نتناقل بها معرفة حدسية إلهامية عن الواقع ، وهو فاعل ذلك فعلا ، فإن اعتراضه على الفن هو بالضبط أن الفن لا ينقل أى نوع من الحقائق التى يعول عليها ، ولذلك لانستطيع استخدامه مرشداً للناس فى تصرفاتهم الخلقية .

تقوم نظرية أفلاطون عن الفن على فكرة ثلاثية عن الواقع وكذلك نظرية فرويد ، مثلما رأيناها من قبل ، وربما تكون المقارنة بين النظامين خيالية غريبة ولكن لنجربها - يميز(١) أفلاطون بين ثلاث مراتب أو أنظمة للأشياء : الأول الشكل الخالد المطلق ، وهو حق كله بين كله ، وثانيهما الشيء المدرك المحسوس ، وهو منقول عن الشكل ، أما الثالث فهو العمل الفني ، وهو منقول عن الشيء المدرك ، ويتفق مع مراتب الواقع الثلاث هذه ثلاث مراتب للمعرفة ، ولذلك يكون منهاج المعرفة القائم في العمل الفني مجرد صورة منعكسة للمعرفة الحسية القائمة في تلك الفكرة الخشنة السهلة عن الواقع التي نجنيها من خبراتنا اليومية ، ولا يصل إلى أي فكرة سديدة عن الواقع المطلق إلا هؤلاء القادرون عن طريق الفلسفة على الوصول إلى أعلى مراتب الوجود ، ولذلك فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفة الشيء الصالح والأمر الصواب .

من ذلك يتبين لنا على الفور أن أعلى مراتب الحقيقة والمعرفة عند أفلاطون تتفق مع فكرة فرويد عن « الأنا العليا » وأن المرتبة الثانية للحقيقة والمعرفة عنده أيضا يجوز أن نربطها بالحياة الواعية « للأنا » ، ولكن قبل أن نبين أوجه الشبه بين فكرة أفلاطون عن الفن على أنه المرتبة الثالثة للحقيقة والمعرفة وفكرة فرويد عن اللاشعور يجب أن نمعن النظر قليلا في نظرية أفلاطون .

نعم إن أفلاطون يرى الفن نسخة منقولة عن نسخة ، أو مظهراً

---

(١) إني مدين هنا لأحسن عرض أعرفه عن فلسفة أفلاطون عن الفن وهو مقال كتبه «ر.ج. كولنجوود» في (Mind) المجلد ٣٤ نمرة ١٣٤-١٩٢٥

منقولا عن مظهر ، وأن اللغة * التى يستعملها بصفة عامة أتاحت فرصة للشروح الخاطئة المتداولة لنظريته عن الفن بأنه تقليد لشيء أو تمثيل له ، لكن أفلاطون لم ير مطلقا العمل الفنى مجرد نسخه عن الأصل أو صورة طبق الأصل ، وإنما يراه حادثا خبريا يحدث فى طبقة أخرى من طبقات الواقع ، وإننا نجد فى المحاورات عبارات كثيرة تبين أن أفلاطون تحقق بوضوح من الطبيعة اللامنطقية لتلك الطبقة من طبقات الواقع ، ولربما يكون خير مثال نقتبسه لذلك وصف الشاعر الذى قدمه سقراط فى كتاب (Ion) إذ يقول :

« وذلك لأن جميع الشعراء الممتازين ، سواء كانوا شعراء سير أو شعراء أغانى عاطفيين ، لا ينظمون قصائدهم الرائعة بطريق الصناعة « الفن » ، وإنما ينظمونها فى هذا الشكل البديع لأنهم ملهمون مأخوذون . وكما أن أتباع « سيبل المرحين » ـ وسيبل آلهة الطبيعة عند سكان الأناضول الأقدمين ، وكان أتباعه يسمون الكوريبانت ، وكانوا مشهورين برقصاتهم الدينية المرحة ـ حين يرقصون يكونون فى غير قواهم العقلية الصحيحة كذلك لا يكون شعراء الأدغال فى حال عقلية صحيحـــة حينما يؤلفون أشعارهم الجميلة الآخاذة ، لكنهم عندما تسيطر عليهم قوة الموسيقى ، وتأخذهم قافية الشعر يلهمون ويغيبون عن وعيهم « أى يؤخذون » مثلهم فى ذلك كمثل عذارى « باكوس » اللائى تنهلن اللبن والشهد من الأنهار حينما يسحرهن « ديونسيس » ، لا عندما يكن طبيعيات فى حالتهن العقلية الصحيحة . وتقوم بنفس هذا الدور روح الشاعر العاطفى كما يروى الشعراء عن أنفسهم ، لأنهم يقولون لنـــا إنهم ينهلون الأغانى من النافورات العسلية ، ويقطفونها من حدائق « موزس » ٭ وروضاتها ، وهم كالنحلات ينتقلون طائرين من زهرة إلى زهرة . وهذا

(*) أسلوب التعبير .

(٭) (Muses) تسعة آلهة للشعر والموسيقى والآداب عند الإغريق .

هو عين الصواب ، فالشاعر شيء قدسي خفيف ذو أجنحة ، وهو عديم الابتكار حتى يلهم ، وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عنه عقله، وهو إن لم يصل إلى هذه الحالة ، يكن غير ذي قوة ، عاجزاً عن أن يلفظ كلامه المقدس(١)

هذا الدليل قاطع قوي كل القوة ، لكن في وسعنا أن نقتبس تفسير نظرية أفلاطون الذي قدمه الأستاذ «كولنج وود» في الرسالة المشار إليها من قبل ، لأنه يشير إلى اللاشعور إشارة مباشرة في أسلوب من التعبير يمت كثيراً إلى العصر الحاضر إذ يقول « ليس الفن معرفة ، لأنه لا يمكن تمجيده لما فيه من حق ، ولأن موضوعه ليس هو الفكر ، وليس الفن رأيا لأنه لا يمكن تمجيده لنفعه ، ولأن موضوعه ليس المدرك الحسي . . إن اسمه الصحيح الخاص هو الخيال ، وإن من موضوعاته الصور ، والخيالات ، أو الأطياف ، والمظاهر الخالصة ، يدركها الإنسان ، بل يبتكرها بطريق شبيه برؤيا الأحلام إن لم تكن هي ذاتها . إن النشاط الخيالي لا يقرر شيئاً ما ، ولذلك لا تعوز الفنان المعرفة فحسب بل ويعوزه الرأي أيضا ، وتخلو أعماله الفنية من الحقائق ، ومن التقريرات أيضا التي تصح وقتا ما ، ولكن فيها سحراً ، أو رواء فقط متى نزع لا يترك شيئا وراءه ، وهذا السحر هو ما نسميه جمالا . . . »

من الممكن رد اعتراض أفلاطون على الفن وعلى وجود الفنانين في جمهوريته المثالية إلى أمرين : الأول اعترض عقلي ، والآخر مبني على الزهد والتقشف . فنجد أفلاطون في كل جزء من فلسفته يفترض أن العقل أنبل جزء من طبيعتنا ، وأن الحياة الوحيدة التي يمكن أن تكون حياة طيبة سعيدة هي تلك الحياة التي يحكمها العقل وينظمها وهو لا يفترض هذا

---

(١) ترجمة (Jowett)

فحسب بل نراه يؤكده ويبرهن على صحته ، ولذلك ينظر بعين الريبة إلى طريقة تعبير تخدم الانفعالات قبل كل شيء ، طريقة ربما تكون فى أصلها وشكلها لا عقلية البتة . نعم إن أفلاطون يرى فى فقرة واحـــدة - وهى الفقرة (Philebus, 156) - إمكانية جود فن مجرد أو مطلق ، غير أنه يرى أن الفن بوجه عام حسى مضل ، والسبب الذى يوجب حكمه بعنف هو هذه الحقيقة التى لا مراء فيها ، وهى أن للفن قوة كهذه على الحواس والخيال . ولقد بين أفلاطون ذلك ، وأعلنه ببالغ الوضوح حينما عين مكانة الموسيقى ووظيفتها بصفتها آداة تعليمية . (أنظر الكتاب الثالث من الجمهورية ، والكتاب الثانى من القوانين) ومثال ذلك قوله :

« إن التربية هى إلزام الشباب ذلك العدل الصحيح وتوجيههم إليه ، ذلك العدل الذى يقره القانون والذى أجمعت خبرة أكبر الناس سنـــا ، وأحسنهم عقلا أنه صحيح بحق . وإذن رغبة فى ألا تعود نفس الطفل الفرح أو الحزن فى حالة لا تتفق والقانون ، ولا تتفق أيضا مع أولئك الذين يطيعون القانون ، وإنما تعتاد اتباع القانون ، والفرح بنفس الأشياء التى يسر بها الـــكبار ، والحزن لما يحزنون له ، أقول رغبة فى الوصول إلى هذه النتيجة يبدو ضروريا ابتكار التراتيل ، التى تبهر النفس حقا ، والتى تنسق بحيث تغرس ذلك التوافق الذى نتكلم عنه ، وبما أن عقل الطفل عاجز عن تحمل التداريب الجدية ، فتسمى هذه التراتيل ألعابا تمثيلية وأغانى ، يقوم بها الأطفال لاعبين ، ويشبه ذلك تمام الشبه ما يفعـــله الممرضون من إعطاء المرضى بأجسامهم طعاما صحيا خاصا « رجيما » داخلا فى لحوم شهية وشراب سائغ لكنهم لا يعطونهم طعاما ضاراً بالصحة داخلا فى مواد تعافها أنفسهم حتى يتعلموا ما يجب أن يتعلموه وهو أن

يحبوا الأول ويكرهوا الثانى . وهكذا يجب على المشرع الحق أن يغرى الشاعر، وإن لم يقدر أن يغريه فليجبره على أن يعبر كما هو واجبه فى كلمات نبيلة جميلة منظومة فى قوافيه المنسجمة ، وكذلك بألحانه العذبة عن شخصيات الرجال الحكماء الشجعان المقتصدين الصالحين (١) »

وهنا - كما فى أى ناحية أخرى من فلسفة أفلاطون - أعطى الفن دوراً وظيفيا بحتا فى التربية ، ونظر له على أنه ترضية للأطفال ، يجوز تقديمها لهم بحذر فى تلك المرحلة من مراحل تعليمهم التى يكونون عندها عرضة لأن يثوروا على جفاف نظام تهذيبى عقلى كله ؛ فالفن قطعة حلوى القصد من تناولها إخفاء مرارة دواء تدفع إليه الضرورة ، أى أنه وسيلة لتحبيب شىء غير مقبول . صحيح أن فضائل وحقائق بعينها يجوز أن يشاد بها فى الشعر ، والغناء ، وفى الفن عموما ، لكن الفضائل بينه ، والأشكال محددة لذلك فليس من مبرر يوجب عدم تحديدها تحديداً قاطعا ، فتجمع وتصاغ فى دستور ، ولا يسمح بأى انحراف عنها ؛ ولذلك السبب التفت أفلاطون بإعجاب نحو الفن المصرى فقال : « يبدو أن المصريين قد تبينوا من زمن بعيد الأساس ذاته الذى نتكلم عنه الآن ، بمعنى أن يلزم مواطنوهم الصغار « الأطفال المصريون » بالتعود على غناء الفضائل وأشكالها ، تلك الفضائل التى حددوها وعرضوا نماذجها فى معابدهم ، ولا يسمح لفنان أو مصور أن يضيف إليها جديداً أو أن يترك الأشكال التقليدية ويخترع غيرها . وحتى هذا اليوم لم يسمح بأى تغيير على الإطلاق لا فى هذه الفنون ولا فى الموسيقى . ولذلك تجدهم يصورون أعمالهم الفنية ، ويشكلونها بنفس الأشكال والتراكيب التى كانت عليها منذ عشرة آلاف سنة . وهذا كلام

---

(١) القوانين الجزء الثانى ٦٥٩ - ٦٦٠ « ترجمة جوتس »

صحيح فعلا ولا مبالغة فيه ، فليست رسومهم القديمة أو نحتهم القديم أحسن ولا أقل مستوى من أعمالهم الفنية فى هذه الأيام الحاضرة ، ولكنها صنعت بنفس المهارة ذاتها (١) »

بالرغم من السنين التى فرقت بيننا وبين أفلاطون ، فإن فى وسعنا القول أننا نعرف عن الفن المصرى شيئا أكثر نوعا ما مما عرف أفلاطون ، وكذلك نعرف أيضا أن بيانه هذا مبسط أكثر مما ينبغى . إن الفن المصرى مر خلال هذه عشرة الآلاف من السنين بسلسلات كثيرة من التطورات ، وحتى إذا ما شاهد الباحث دوام الأسلوب وثباته بشكل ملحوظ فإن ذلك الثبات محصور فى صنف واحد من الفن فقط ، فن المعابد الدينى والكهنوتى ، ولا يشمل هذا الثبات فن الشعب المشاعرى المملوء بالحيوية ، لكن الرأى الأساسى لأفلاطون لا يحتاج تبريراً تاريخيا لأنه يعد الفن عامة تعبيراً عن الجانب الانفعالى المضطرب من طبيعتنا ، وما دام هــــو كذلك فلصالح المثاليات العقلية والفضائل يجب أن يخذل وألا يشجع ، وهو على حد تعبير «فرويد» الذى يبدو مناسبا كل المناسبة يرى الفن هجوما منبعثا من اللاشعور ، ربما يسبب اضطرابا فى ذلك البناء العلوى المثالى ، الذى نسميه «الأنا العليا» .

وبناء على ذلك إذا أردنا أن نعطى الفن مكانة أكثر أهمية من مكانته الحالية فى النظام العام للتعليم ، وإذا أردنا أن نتعهد الفنون بحكمة رغبة فيها ولذاتها وجب بالضرورة أن نعارض تلك الفلسفة العقلية للحياة التى دافع عنها أفلاطون بلباقة وحصافة ، وليست فلسفة أفلاطون الفلسفة الوحيدة التى نخصها بهذا القول ، لأننا رأينا أن كل سلطة عقلية أو دينية تحاول التحكم فى الفن لغاياتها هى لا ينتهى أثرها إلا بتجريد الفن من حيويته .

(١) القوانين - ٦٥٦

الوسيـــلة الصائبة

الشيء الذى سأحاول عرضه هو أن أى فكرة حقيقية عن العقل يجب أن تفسح مجالا للانفعالات الإنسانية ، ولكل شيء يخضع لها ، لأن تاريخ العالم كله وكذلك تاريخ أى فرد عاش فيه يثبت أننا لا نجنى سوى الشقاء من جراء كبت الجانب الغرزى الانفعالى الموجود فينا كبتا كاملا أو كبتا بغير تبصر ، فى حين لا ينتج سوى نفس الشقاء ـ ونسلم بذلك صراحة ـ من جراء ترك هذه الغرائز والانفعالات تعمل بغير نظام تاركين حبلها على الغارب ، وقد سلم فرويد نفسه بهذا قائلا . « إن وظيفة التربية . . هى أن تمنع ، وتنهى ، وتكبت ، وقد قامت التربية فى كل العصور بهذه الوظيفة إلى حد الإعجاب ، ولكننا نعرف من التحاليل النفسية أن ذلك الكبت ذاته للغرائز ينطوى على الإصابة بمرض العصاب ولذلك فإن على التربية أن تشق طريقها بين « السيلا » Seylla * وهى ترك الحبل على الغارب للغرائز وبين « الشاريبدس » Charybdis * وهو العمل على تلاشيها وإذا لم تكن المشكلة عسيرة الحل بالكلية وجب أن نتفائل من التربية لأن هذا التفاؤل سيجلب أكثر النفع وأقل الضرر ، فإن التربية موضوع يتعلق بالوقوف على مقدار ما يجوز للانسان أن ينهى عنه ، وفى أى الأوقات يفعل ذلك وبأى الطرق (١) » وأنا أقول إنها أيضا موضوع يتعلق بالكشف عن مقدار ما يجوز للانسان أن يشجع ، وفى أى وقت يفعل ذلك وبأى الوسائل . وباستغلال الفن فى هذا الاتجاه السالف وهو تشجيع الغرائز ، وبالاستفادة به على أنه وقاية نقصد به التدابير النظامية الجافة للفكرة العادية عن التعليم ، تحتل التربية

---

* Charybdis, Sellya كلمتان صارتا مثلا للغايتين المتقابلتين .

1 - New Introductory Lectures, P.P. 191-2.

من خلال الفن مكانة عالية ، وهي لا بد لاعبة دوراً كبيراً في المستقبل يتجاوز ما تقوم به في العصر الحاضر .

منتـــج ومستهلك

وكيفما يكون الأمر فقد حان الوقت لنفرق بين وجهتين في التربية الفنية : الأولى تعليم الفرد على أنه فنان ، والثانية تعليم الفرد تقدير الفن وتذوقه ، والفرق بينهما هو الفرق بين تعليم المنتج وتعليم المستهلك . وبما أن المواهب الحسية للأفراد مختلفة فطريا أو هي غير متعادلة فإن السبل التي سيسلكها هؤلاء الأفراد ستتشعب وتختلف في اتجاهاتها عند طور ما من أطوار حياتهم ، والاعتبارات التي أوردتها آنفا تكاد تبين أن تلك الاختلافات في الاتجـاه ينبغي أن تصبح جلية واضحة عند سن الحادية عشرة ، ومعنى ذلك أنه على الأقل يجب عـــلى المدرس أن يكشف بسهولة بواسطة استقصائه المبنى على التفاهم والود القائم بينه وبين التلميذ ، فيما بين سن الحادية عشر والخامسة عشر ، عن وجود استعداد مهني يبدو في أي حالة من الحالات الخـاصة مشتملا على ما يعرف عادة بالهبة الفنية ، ولـكن من المهم جداً في هذه المرحلة أن نميز بين أفراد ذوى حساسية جمالية مطلقـة وأولئك الأفراد النادرين ذوى المقدرة على إعطاء خبراتهم الجمالية شكلا محسوسا ، فسيصبـح جمهور من الأطفال المتجانسين أمزجة واضحة الحساسية ، ويزداد هؤلاء ما تحسنت أساليب التربية عندنا ، وهم غرضة لنقد غـــير الأمناء من مدرسى الفن ومدرساته ، وسينجح من بينهم عدد في الانتصار على أهواء الآباء ومزاعمهم ، وغالبا ما يكون ذلك بالتماس النصرة عليهم متفاخرين بما للفن من مكانة فخرية في الميزان الاجتماعي ، إذا ما قورن بالأعمال التي يمكن أن يستبدلوها به ، (مع العلم بأن الفنان في الميزان أرقى قليلا من كاتب الاختزال ومن

كاتب الحسابات ، ويكاد الفن يتساوى فى الميزان مع حرفة من الحرف).
وأما فى وقتنا الحاضر فإن هذه النخبة من الأرواح الممتازة الحساسية ترسل إلى مدرسة الفنون لتتدرب على الرسم والنحت نقلا عن الآثار القديمة ، وكذلك بإتباع كل أسلوب آخر من أساليب الدراسة الأكاديمية، والواقع أن هؤلاء جميعاً سوى واحد فى كل ألف من هذه الأنفس ذات الحساسية، سوف لايزدادون فى المقدرة الإبتكارية شيئا البتة عن بغل ، فهم مستقبلون حفاظ ، بل عقماء . ومن الممكن فى بعض الأطوار أن نتخذ خطوات فى سبيل الاحتفاظ بالمقدرة الابتكارية التلقائية التى تختص الطفولة بها ، ولكن يتحدد فى هذه الأيام حظ الطفل سلفا عندما يبدأ الأب أو المدرس عزمه على إخراج الطفل فنانا .

ليس من المفيد أن نناقش ما إن كان علم النفس قادراً على التحكم دائما فى نمو الفرد فى طفولته المبكرة تحكما يفى بأن يكون أى ميل خاص - مثل الميل الفنى - موضع الاختيار والتوجيه المقصودين ، وليس هناك فى الوقت الحاضر تفكير فى إمكانية من هذا النوع ، ونحن لذلك نستبدل بها شيئا آخر ، هو استغلال الفرص التى تقدمها الوراثة والظروف العارضة ، وسنتقدم تقدما عظيما عندما يبدو رباط ما بين اختيار المهنة وغاية واضحة تنتحيها فطرة الطفل أو مزاجه . والشىء الذى نحتاجه لاختيار من من التلاميذ سيواصل دراسته كمصور أو مثال هو بعض الوسائل التى نحكم بها على ملكيتهم لما يجب أن نسميه «القدرة التشكيلية» ، أو فقدانهم إياها خلال الاحدى عشرة سنة الأولى من طفولتهم ، ويجب أن نسميها بهذا الإسم لنتجنب نعتها باللفظ الواسع غير المحدود وهو « القدرة الابتكارية» وأقصد بالقدرة التشكيلية القدرة على نقل الإلهامات «الأحداس» ، الهاماته

الحجم، والشكل ، واللون التي تنبعث من المستوى الغرزي أو اللاشعوري للعقل إلى المواد السهلة التشكيل مثل الحجر ، والطين ، والبوية ، (أو نقلها في حالة الشعراء والموسيقيين إلى خامات أخرى كالكلمات ورموز الموسيقى) وتلك هي القدرة الوحيدة التي تميز الفنان المطبوع عن أي رجـــل آخر مكتمل الحساسية . فهلا نتجاهل في هذه اللحظة أهمية هذه الأحداس؟ إذن لكفانا ذلك لإدراك أن لا وجود منذ بداية العالم حتى اليوم لفن عظيم - عظيم في نظر العالم كله والفطرة - بدون تلك الصفات الخاصة «وهي الأحداس».

من الجائز عندما نكتشف طرقا نعرف بواسطتها ملكية الفرد لهذه القدرة ، أن نصبح في خطر من زيادة عدد المصورين والمثالين عن الحاجة. ولذا يجب حينئذ على جمهورية تلك الأيام أن تحدد عـــدد الفنانين الذين تحتاجهم لاقتصادها الاجتماعي ، وعليها أن تختار بموجب هذا العدد فئة معينة من أبنائها اختياراً مبنيا على أساس المنافسة والتسابق ، وبناء على ذلك تدربهم التدريب الفني ، ولكننا مضطرون مرة أخرى ألا نرحب بهذه الفكرة المحتملة جد الترحيب ، لأن النداء القائل بأن « الفنان ليس نوعا بعينه من الناس ، وإنما كل إنسان فنان من نوع خاص » كثيراً ما يردده الناس ، وهو يعبر عن حقيقة جوهرية ، لكن ليس من الحق أن نتجاهل الاختلافات الموجودة بين الناس في التكوين الحسي ، فإن الاختلافات الموجودة بين مصور وموسيقى ، وبين شاعر ومثال ، اختلافات مطلقة . وتعتمد على حساسية لمادة بذاتها تمكن نوعا خاصا من الناس أن يصبحوا نوعا خاصا من الفنانين . وسيستطيع كل إنسان - وهذا ما نتمناه - التعبير عن نفسه كفنان من نوع ما إن لم يشوهه تعليمة أو يحول بينه وبين ذلك ، ولكن

نوعا خاصا من الناس هو الذى يقدر أن يصبح شاعراً ، أو مصوراً ، أو مثالا ، أو موسيقيا من النوع الخاص الذى نسميه فنانا عبقريا عظيما (١)

تربية الغـــرائز

إذا كانت المثل العليا توجب أن نحد من عدد أولئك الأفراد الذين ندربهم على أنهم مصورون ، أو مثالون ، أو فنانون مبتكرون بوجه عام فإن الواجب يقضى من جهة أخرى أن نكثر إلى درجة كبيرة من عدد الأفراد الذين يدربون على تذوق الفنون وتقديرها ، والحق أنه يجب ألا يعفى إنسان ما من هذا التدريب الأخير إلا هؤلاء الذين لا يليقون له قطعا بسبب البلادة أو الانحلال العقلى الميئوس منهما ، لأن الذوق الفطرى العام وكذلك علم النفس يخبراننا أن الدوافع الجمالية - وهى شىء عادى لدى الأطفال ، وهم فيها متماثلون بشكل يلفت الأنظار فى جميع أنحاء العالم وفى كل الأزمان - موجودة فى حالة ركود عند من نطلق عليهم جمهور المثقفين . ولذلك ينبغى ألا نعجز عن تدبير وسائل نحفظ بها تلك الدوافع أقرب قليلا إلى مستوى الشعور ، وهكذا يمكن ذلك العقل من تنمية تلك الاستجابات الانفعالية للجمال تنمية عظيمة المدى ، تلك الاستجابات التى ينحصر الآن أثرها المشرف المهذب فى بقية من بنى الإنسان متواضعة كل التواضع . والفرق بين الفنون التطبيقية والفنون الجميلة ، كما ناقشت ذلك فى مكان غير هذا وأناقشه كثيراً ، مجرد فرق فى الدرجة والاتجاه ، لا فرق فى النوع ، لذلك تكون كل نواحى النشاط الاجتماعى جمالية فى أى نظام طبيعى للمجتمع ،

(١) بعد إصدار هذا الكتاب عالجت هذه الموضوعات بتوسع كبير فى كتاب «التربية من خلال الفن» .

ويتخلل الانسجام والتوافق كل ما نفعله وكل ما نصنعه، وبهذا المعنى يكون كل رجل منا فنانا من نوع ما، ولا يكون أى فن موضع الاحتقار لمجرد كونه فنا نفعيا أو ميكانيكياً .

ومع هذا سوف لا نستفيد شيئا إذا تجنبنا فى معالجة هذه المسألة تضارب القيم التى ينطوى عليها هذا الموضوع ، فالضرورة توجب مالا يقل عن تغيير نظام التقييم كله ، إذ يجب أن نتعلم كيف نخفض لدرجة كبيرة من شأن تلك القيم الاجتماعية والعقلية التى ظلت الغاية الرفيعة التى يهدف إليها التقليد الكلاسيكى كله ، لأن تاريخ العــالم ، ذلك التاريخ المحزن الملطخ بالدماء لعالم ظل قائما أكثر من ألفى سنة على سيطرة القيم الفكرية من أى نوع ما ، لا يشهد لتلك القيم بكفايتها لتوفير السعادة الإنسانية ، ولذا يجوز أن نحاول على الأقل تجربة تربية الغرائز بدلا من أن نكبتها ، ولا يمكن أن تتجاوز تكاليف الإخفاق ماقد قاساه العالم من قبل ، ولا يزال يقاسيه حتى الآن من نكبات .

عمليـــة التربية

لا يزال من الضرورى أن نسأل عما تتضمنه عملية تهذيب الغرائز(١)

---

(١) قد يكون من الضرورى أيضا أن نعرف الغـــريزة . وتختلف الغريزة عن المثير فى أنها تنشأ عن مصادر إثارة داخل الجسم ، وتعمل بصفتها قوة دائبة ، وإنها لكذلك بدرجة لا يقدر معها موضوعها عـــلى الإفلات منها بطريق الهرب كما يحدث ذلك مع مثير خارجى . ويمكن أن نصف الغريزة بأن لها مصدراً ، وموضوعا ، وهدفا . أما المصدر فهو حالة من الهياج داخل الجسم ، وأما هدفها فهو إزالة هذا الهياج ، وتصبح =

من أمور وعلى الأخص فى محيط الفن ، إنا رأينا أن «فرويد» يصف «الهى» بأنها « عماء أو قدر لغلى الثورة » ، ولكن البعض يرى أن العمل الفنى شىء منظم على الدوام . صحيح ألا نلزم أنفسنا بهذه القيم مثل التماثل ، والتناسب المنتظم ، والخطوط البينة التى تحدد الأشكال ، ولو فى الفكرة الكلاسيكية عن تنظيم العمل الفنى ؛ ذلك لأن الأسلوب الباروكى * فن رغم أنه على نقيض هذه الصفات السابقة ، ويثبت أن النظام فى الفن والحبكة الفنية شيئان من المستطاع أن يكونا مطاقين بغير نظام ولهما فاعليتهما ، والحق أن المقام المشترك الوحيد الجامع بين كل أساليب الفنون روح معينه أو قوة بعينها ، وقد سميناها خط يد الفنان ، ولكنها بالطبع تشمل - عندما نتوسع فى الاستعارة - وحدة أكبر هى وحدة الصحيفة نعنى بذلك الوحدة الكبرى للعمل الفنى . ومعنى ذلك أن العمل الفنى يشتمل على كم معين من العمل مثلما يشمل كيفه ، ويجب أن تكون القوة فيه متفقة فى المدى مع ذلك الكم.

يقول فرويد أيضا - مناقضا مناقضة واضحة وصفه السابق « للهى » بأنها عماء كما مر بنا ذلك - لا شىء فى الهى يتفق مع فكرة الزمن ، ولا اعتراف فيها بفوات الوقت ، وإن العمليات العقلية لا تتغير فيها بمرور الزمن أيضا ، وتلك الحقيقة الأخيرة شديدة الغرابة ، وفى حاجة إلى أن يهتم بها التفكير الفلسفى اهتماما مناسبا ، وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلا جداً من

الغريزة فعالة فعلا عقليا منذ سيرها من مصدرها حتى تحقيق هدفها . ونحن نشبهها بكم من الطاقة يشق طريقه مندفعا فى اتجاه خاص « فرويد » نفس المرجع ص ١٢٥ .

(*) هو فى الأصل اصطلاح فى فن الصياغة ثم استعمل فى الفنون عامة للدلالة على المغالاة فى التزويق عند إعداد التصميمات .

نظريتنا التى تقوم على الحقيقة الأكيـــدة ، وهى أن المكبوت يبقى بمرور الزمن غير متغير ، وهذا على ما يبدو يمكننا من الوصول إلى بعض الحقائق الهامة حقا، (١) ! من الممكن أن نجد بين هذه الحقائق حلا يكشف عن الغموض المحيط بالمسألة الفنية . وليتذكر القارىء أننا قلنـا إن الجهاز الحسى أو العصى الخاص لدى الفنان يمكنه من « أن يدرك أفـكاراً موجودة فى مستويات فى « الأنا » وكذلك فى « الهى » أكثر عمقا من المعتاد ، ولا يستطاع الوصول إليها بغير ذلك » ، فإذا اعتبرنا تلك المنطقة ، أو ذلك المرجل الذى يقدر الفنان أن يحدق بنظره داخله منطقة حقائق لا تتقيـــد بزمن ، بدى لنا حينئذ تفسير نوضح به مصدر الطاقة الحيوية التى تمد إلى الدافع الابتكارى عند الفنان ، وبدت لنا كذلك فكرة على الاقل تفسر الاستجابة العامة لذلك الإنتاج الذى يعبر عنه الفنان بطريق الإلهام ؛ لأن الشيء الذى لا يتقيد بزمن عالمى ، عالمى لنفس السبب الأول وهو أنه غير مقيد بزمن .

ومن ثم نحن نتخيـل الفنان يغوص فى قدر مليء بحقائق لا زمنية بالغة الحيوية ، ثم يأتى فى بعض الحالات إلى سطح هذا القدر بواحدة أو أكثر من تلك الحقائق ، والراجح أن أى اتصال مباشر بأعمق طبقات العقل كهذا الاتصال السالف يتجاوز كثيراً جداً استطاعتنـا على تذوق الفن ، ولذا فإنا نميل إلى نعت الفن الناشيء بهذه الكيفية بأنه غريب غير طبيعى ، ويصح أن نجيزه فى حالات قليلة ونفسح له صدورنا كما نجيز ذلك الفن الموجود فى خيالات كل من « بوش والجريكو » الجامحة ، وخيالات «جويا» فى طوره الجنونى ، ولكن يجب على الفنان بصفة عامة أن يستأنس حقائق خياله هذه ويهذبها قبل أن يعرضها على العامة الواقعيين ، وهم الذين لا يدركون الخيال

---

(١) نفس المرجع ص ٩٩

وهذا الاستئناس والتهـــذيب وظيفة ذلك الجزء من عقل الفنان الذي نسميه « الأنا » ، وإنها « الأنا » بالذات التي تتوسط بين لاشعور الفنان والدنيا الخارجية ، أي التي تجعله فعلا عاملا واعيا ، كما هو واقع الأمر. وفيها يقول فرويد « إن الأنا عضو الحس للجهـــاز كله أي للانسان ، وهي علاوة على ذلك لاتستقبل مثيرات وقلاقل تأتي من الخارج فحسب ، بل تستقبل أيضا مثيرات أخرى مندفعة من داخل العقل ، ولا يمكن أن يخطيء إنسان إذا ما عد الأنا ذلك الجزء من « الهى » الذي يتغير بقربه من العالم الخارجي ومن جراء مايؤثر به هذا العالم الخارجي فيه . . . ، ويجب على « الأنا » في تأدية هذه الوظيفة أن تراعي العالم الخارجي وتحتفظ بصورة صادقة له فيما يتخلف في الذاكرة عن مدركاتها الحسية ، وكذلك يجب أن تستخـرج بواسطة التمحيص الذي يكشـف عن الواقـــع أي عنصر في صورة العالم الخارجي هذه ساهمت به منابع الإثارة الداخلية ، وتنظم الأنا نيابة عن « الهى » الطرق المؤدية إلى الفاعلية ، ولـكنها تدخل بين الحاجة والفعل أي « الأداء » العامل الفكري للتباطؤ والتأجيل ؛ ذلك الذي تنتفع في خلاله بمخلفات الخبرات المخزونة في الذاكرة ، فتنحي بهذه الطريقة عامل السرور الذي يدفع العمليات اللاشعورية ويقويهـــا قوة لا تنكر ، وتستبدل به عالم الواقع وهو الذي يبشر بأمان أكثر ، ونجاح أعم »(١)

كل هذا حق بالنسبة لتكوين الفرد العادي ، ولـكن الفنان يشذ عن ذلك ، فهو لايستبعد أي عنصر ساهمت به منابع الإثارة الداخلية ، وإنما غايته ذاتها أن يجلب هذه العناصر ، وأن يغير السطح المنتظـــم الهادىء للفكرة التقليدية عن الواقع ، وذلك بإدخال قوى من أعماق الكائن التي

(١) نفس المرجع ص ١٠٠ - ١٠١

نسميها « الهو » ، ذلك لأن مراده أن يتجنب العامل الفكرى للتباطؤ والتأجيل ، ويقدم للعالم كل حيوية « أحداسه » ، وكامل أعيانها ، وهى مدركاته لعمليات عقله الغرزية .

ويجب عليه أن يراعى شيئا واحداً فقط ، وهو الاتفاق مع الناس ، فينظم انسياب طاقاته الغرزية تنظما محكما بحيث لا تزعج الفرد السوى إزعاجا يتجاوز الحد المعقول أو تعاديه ، وهو يفعل ذلك بطريق تنكير صوره الحرة غير الخاضعة للقانون ، وذلك بإعطائها شكلا ، وتناسقا ، ولباسا من الرموز والأساطير ، تلك الأشياء التى تجعلهـــا مقبولة لدى الناس عامة . وهكذا يمكن أن يقال إن العملية الفنية بوجه عام تتكون من عمليتين : العملية الأساسية الذاتية التى تعرف دائما بالإلهام ، والتى نصفها فى علم النفس بأنها اتصال الفنان بأعمق طبقات اللاشعور ، والعملية الثانوية ، وهى عملية إحكام وصياغة ، يجعل فيها الفنان مـدركاته وخواطره « أحداسه » الأساسية نسيجا يمكن أن يتخذ مكانه فى الحياة المنظمة فى الواقع الشعورى .

تبقى الأسطورة والرمز على هذا المستوى الحسى البسيط دائما ، فهى إلا مبتكرات من خلق الخيال كما نراها فى التراث القديم لأمة من الأمم وفى الخرافة ، وإنما تصبح الأسطورة والرمز ـــ فى حكم العقل ـــ خـــطأ وضلالا فيتعقلها ويقضى عليها عندما يصبح لدى الإنسان رقيب خلقى ، وعلم أخلاق ، وفقه دين . وحينئذ يموت الفن * وذلك لأننا يجب أن نظل فى هذه الأمور الفنية أطفالا ، كما ينبغى ألا يكون للتربية أى غرض آخر سوى أن تحافظ فينا على بعض أثر جولات العين البريئة وبهجتها .

---

* قد يفهم من العبارة أن الفن شأنه شأن الأساطير يتلاشى ما ظهر رقيب خلقى وعلم أخلاق وفقه دين ، والحق أن ذلك غير صحيح فليس هناك فن أنضج ولا أقوى من تلك الفنون التى عاشت فى حماية الأخـــلاق والدين مثل الفنيين المصرى والإسلامى .

الفصل السابع
الفن فى مرحلة الانتقال

لتكن حوادث التقدم العلمى وحركات الإخاء الاجتماعى عزيزة غالية باعتبارها عوداً وإحياء تقدميين للبراءة أو الفطرة الأولى .

«آرثر رمبود»

كنا نتناول الفن والمجتمع من الناحية التاريخية حتى الآن فى هذا الكتاب والحق أننا أيدنا أسسا عامة عن طبيعة الفن ، وهى أسس أولية نظرية ترجحها القرائن نسبيا ، ومعنى ذلك أنها وإن كانت مبنية على دراسة علمية للفن ، وعلى ما نستنتجه من التطور التاريخى كله للخامة الفنية الصالحة ، فإن هذه الحقائق التى نحن بصددها تتصل بالحساسية الجمالية ، وقد فرضنا أن هذه الحساسية إن لم تكن كما ثابتا موثوقا به ، فهى على الأقل قدرة نفسية ، وهى - مهما كان مقدار اختلافها عند إنسان عن آخر ، وفى فترة عن أخرى - لسان يعبر عن حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية ، تلك الحاجة إلى التعبير عن إنفعالاتنا وخواطرنا الداخلية تعبيراً حسيا شكليا ، يتعدى حدود الذات ، ولربما كانت درايتنا بدوام تلك الحاجة المحركة هى الدافع إلى السعى فى سبيل إيجاد أنماط فنية يمكن أن نعدها أساليب عالمية ، ولهذا فإن من شأنها أن تتفق مع رغبات الجنس الإنسانى مادام هذا الجنس على قيد الحياة . ولقد أشكل على كارل « ماركس » فهم السبب الذى من أجله ظل فن الأغريق مصدر متعة جمالية عندنا ، وظل سائداً لاعتبارات معينة بصفته المثال أو المقياس البعيد المنال ، والواقع أن ليس لهذا الاعتقاد مبرر

تاريخى مطلق ، فقد كنا نرى لمدة عدة مئات من السنين مثل الفن الأغريقى شيئا لا يتغير ، ولكن خلال هذه القرون تغيرت بشكل ملحوظ تلك الأشياء الحقيقية التى تعنيها كلمتى « الفن الأغريقى » ذلك أن الفكرة العامة عن فن الأغريقى كانت منذ بداية عهد النهضة حتى القرن السابع عشر الميلادى غير واضحة البتة ، ومن المحتمل أن لم يكن فى ذلك الوقت فرق واضح تماما بين الأساليب المختلفة من الفن الأغريقى بعضها والبعض الآخر ، وحتى بين هذا الفن الأغريقى فى تلك الأيام والفن الرومانى . أما دراسة الفن الأغريقى دراسة منسقة فقد بدأت برحلات «سبون وولر» عام ١٦٧٥-١٦٧٦ . ولكن المادة التى تكفى لوضع طريقة تاريخية لدراسة تاريخ الفن الأغريقى لم توجد إلا بعد الكشف عن بومباى سنة ١٧٤٨ ، وقد تغير منذ ذلك الحين تقديرنا للفن الأغريقى نظراً لتزايد فهمنا له ، ولربما لا يزال يعيش بين ظهرانينا أناس يميلون لتاريخ بزوغ الفن الأغريقى بحوالى القرن الرابع قبل الميلاد ، ولكن الذوق العام الشائع بين خبراء الفنون ونافديها يرجع القهقرى بذلك التاريخ حتى القرن السادس بل إلى قرون أسبق . ومع أنه ليس ثمة إنكار لتقلب التقدير الجمالى وتغيره فمن السهل أن نقطع بأن التقدير الحديث للجمال صحيح من أساسة إذا نظرنا إليه من وجهة نظر واحدة ، ذلك بأنه ينطوى على استبعاد تلك المقاييس العقلية الصرفة للفن التى تحارب على الدوام ذات وجود الفن ، كما رأينا ذلك من قبل ، وبأنه قائم على تقدير تلك العناصر الحدسية اللاعقلية التى نملك الآن من الأسباب ما يدفعنا للاعتقاد بأنها العناصر الأساسية التى ينبنى عليها الفن .

وحينئذ تكون مسألة المستقبل هى : هل نستطيع المحافظة على الفن فى شكله الطبيعى الأساسى بينما نعطيه مكانة فى كيان مدنيتنا أم لا ؟ إننا نرى

أن من الخطر على المجتمع أن يفرط فى إنتباهه للفن ، ولكن من الضرورى على المجتمع رغم ذلك أن يعضد الفنان ويعاونه ، ويجب أن ينظر المجتمع إلى الفن على أنه ضرورة لا بد منها كالماء والخبز ، ولكنه وقد أصبح كالماء والخبز وجب أن يتقبله قبولا طبيعيا ، عاديا فيجب أن يكون الفن شيئا متكاملا مع حياتنا اليومية وألا نعتبره شيئا تافها يلهى عنها ، ولذلك ينبغى أن نعالج الفن لا كما نعامل الضيف ، ولا حتى كما نعامل الضيف الذى يتحمل نصيبه من النفقات ، ولكن كما تعامل الأسرة فرداً من أفرادها . ولقد وجدت فى كتاب «دكتورة بندكت» القيم ما يعزز هذا القول ، ولكن نفسى تتوق لأن أضيف إلى قولى هذا مقتطفة حاسمة من كتابها تبين عملية التكامل العامة ، وهى الطريقة الصحيحة الطبيعية التى تتطور فيها المدنية وتكتمل ، وإن أنسب ما فى قولها هذا هو اتخاذها الفن سبيلا توضح به ما تريد .

«إن تكامل الثقافات ليس غامضا بالمرة ، فهو نفس العملية التى تكتنف نشأة أسلوب من الفنون واستمراره فى الوجود ، فقد بدأ فن العمارة القوطية بما لا يتعدى إيثاره لعنصرى الارتفاع والضوء ، فأصبح - بفعل شرعة ذوقية نشأت ضمن آدائه الفنى - الفن الفذ المتجانس الذى ازدهر فى القرن الثالث عشر ، ولقد نبذ عناصر كانت غير منسجمة معه ، وعدل أخرى تبعا لأغراضه ، وابتكر عناصر جديدة تتفق مع ذوقه ، وعندما نصف هذه العملية وصفا تاريخيا لا مفر من أن نستعمل تراكيب تعبيرية حية كما لو كان فى نشأة ذلك الشكل الفنى العظيم اختيار وغرض ؛ ولكن يرجع ذلك إلى صعوبة فى تراكيب لغتنا ، فلم يكن فى نمو شكل ذلك الفن اختيار عن وعى ولا هدف . وإنما الشىء الوحيد الذى لم يكن فى بادىء

الأمر يتجاوز تحيزاً طفيفاً للتراكيب وطرق الأداء المحلية أفصح عن نفسه بقوة كبيرة فأكبر ، وتكامل بذاته فى مستويات واضحة ثم فى مستويات أخرى أكثر وضوحا انتهت بوجود الفن القوطى »

« وهكذا فإن ذلك الذى يحدث فى حالة نشوء الأساليب الفنية العظيمة يحدث أيضا فى نشأة الثقافات « الحضارات » بصفة عامة ، فإن كل ذلك السلوك المتعدد النواحى الموجه نحو الحصول على العيش ، ونحو الزواج ، ونحو الحرب ، ونحو عبادة الآلهة ، يحول وفقا لقوانين لاشعورية للاختيار ، تنشأ مع الحضارة إلى تراكيب أو أنماط من أنماط الحياة متماسكة فى ذاتها . وتخفق بعض الثقافات فى الوصول إلى ذلك التكامل ، كما تخفق عن نيله بعض العصور الفنية ، وإن ما نعرفه عن كثير من الحضارات قليل جداً مما يجعلنا عاجزين عن فهم الدوافع التى سببت نشأتها ، ولكن الحضارات على أية درجة من التعقيد والتركيب حتى أبسطها تحقق ذلك التكامل ». وتعد أمثال هذه الحضارات أموراً من السلوك المتكامل متفاوته النجاح والشىء العجيب فى الأمر أمكانية حدوث الكثير من هذه الأشكال المتناسقة » (١)

قد وضعت خطا تحت العمارة التى تبدو لى العلة التى يحتمل كثيراً أن ننساها ، فإن عملية التكامل غرزية ، ولنا أن نشك فى قيام أى مدنية رسمت صورتها عن قصد فى وقت ما . إن هذه العملية نشأة لاشعورية ، يقتلها التعقيل . ومدنيتنا فى الوقت الحاضر تعانى ذلك الحظ وها نحن أولاء الآن عند الغاية القصوى من عملية تعقيل ، ونحاول بجهد كبير من الوعى

---

1 - Ruth Benedict: Pattern of Cultures, London, 1935 P. 47-8



٥٤ — بوابة «كالية» — عمل الفنان هوجارث ١٧٤٨ م



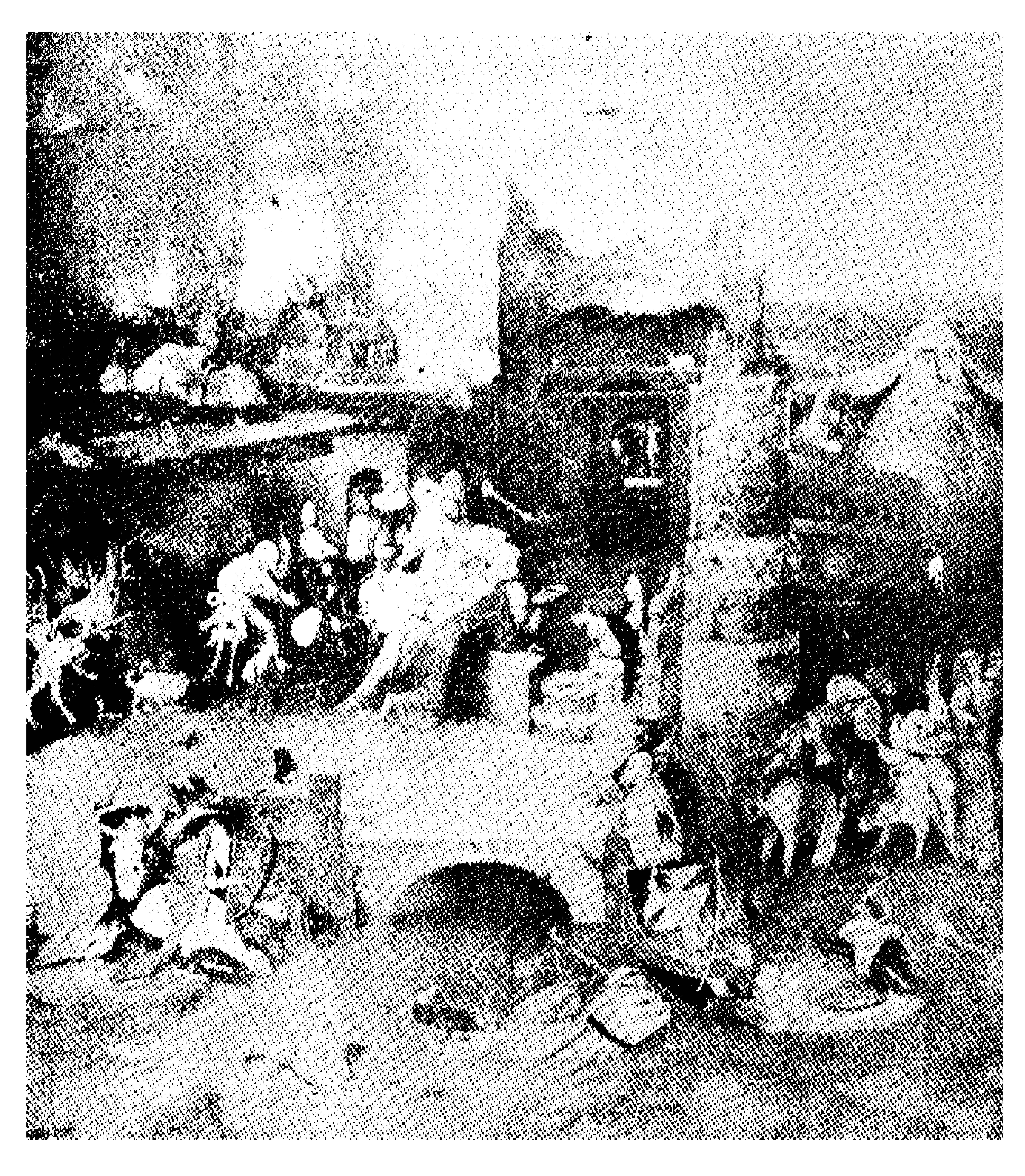
٥٥ - «بائعة الجمبري» للفنان هوجارث



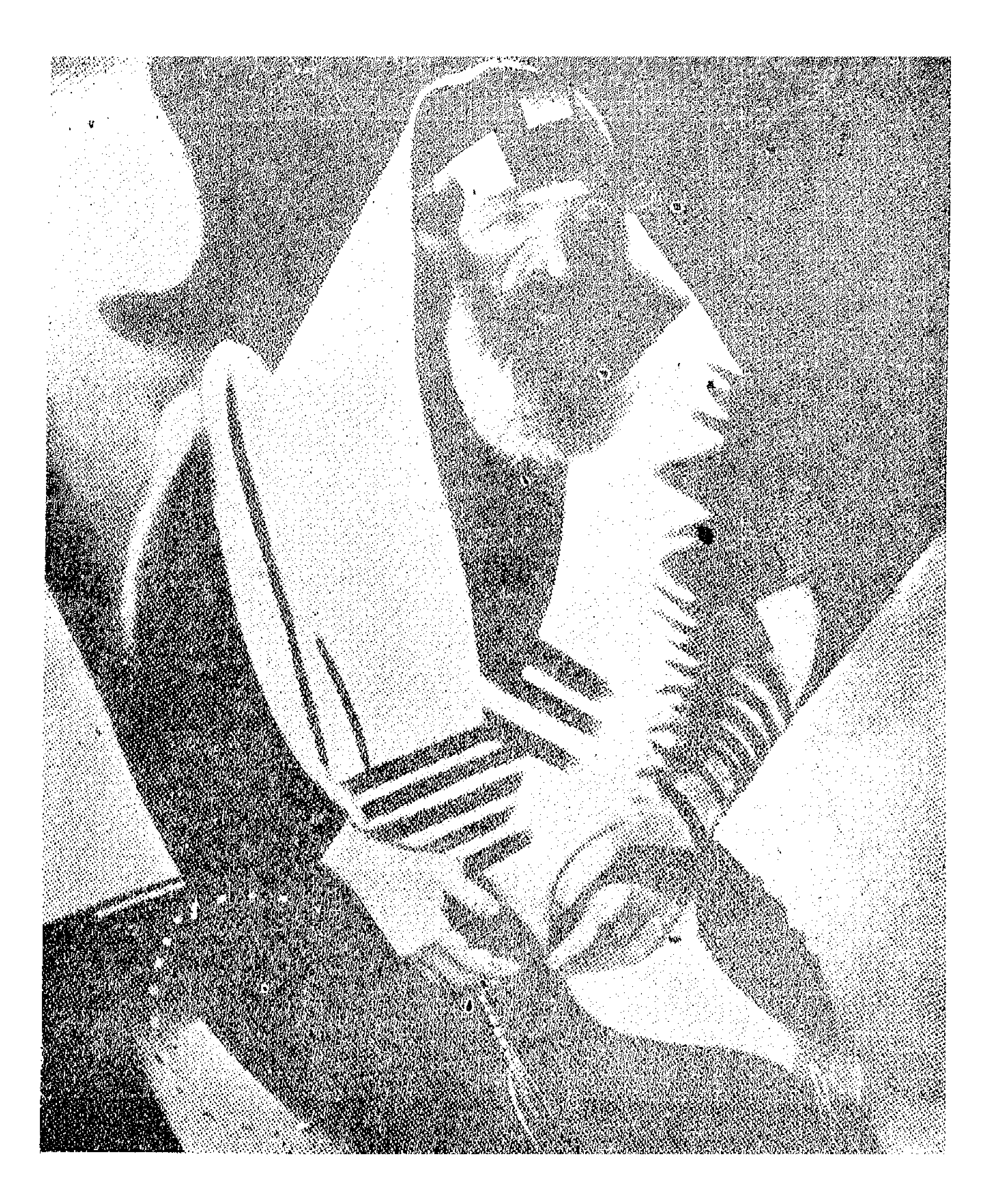
٥٦ - يوم ٢٨ يولية « الحرية تقود الشعب » للفنان « دلاكروا »



٥٧ - « استراحة الدرجة الثالثة » رسم للفنان دومية ١٨٠٨ - ١٨٧٩م



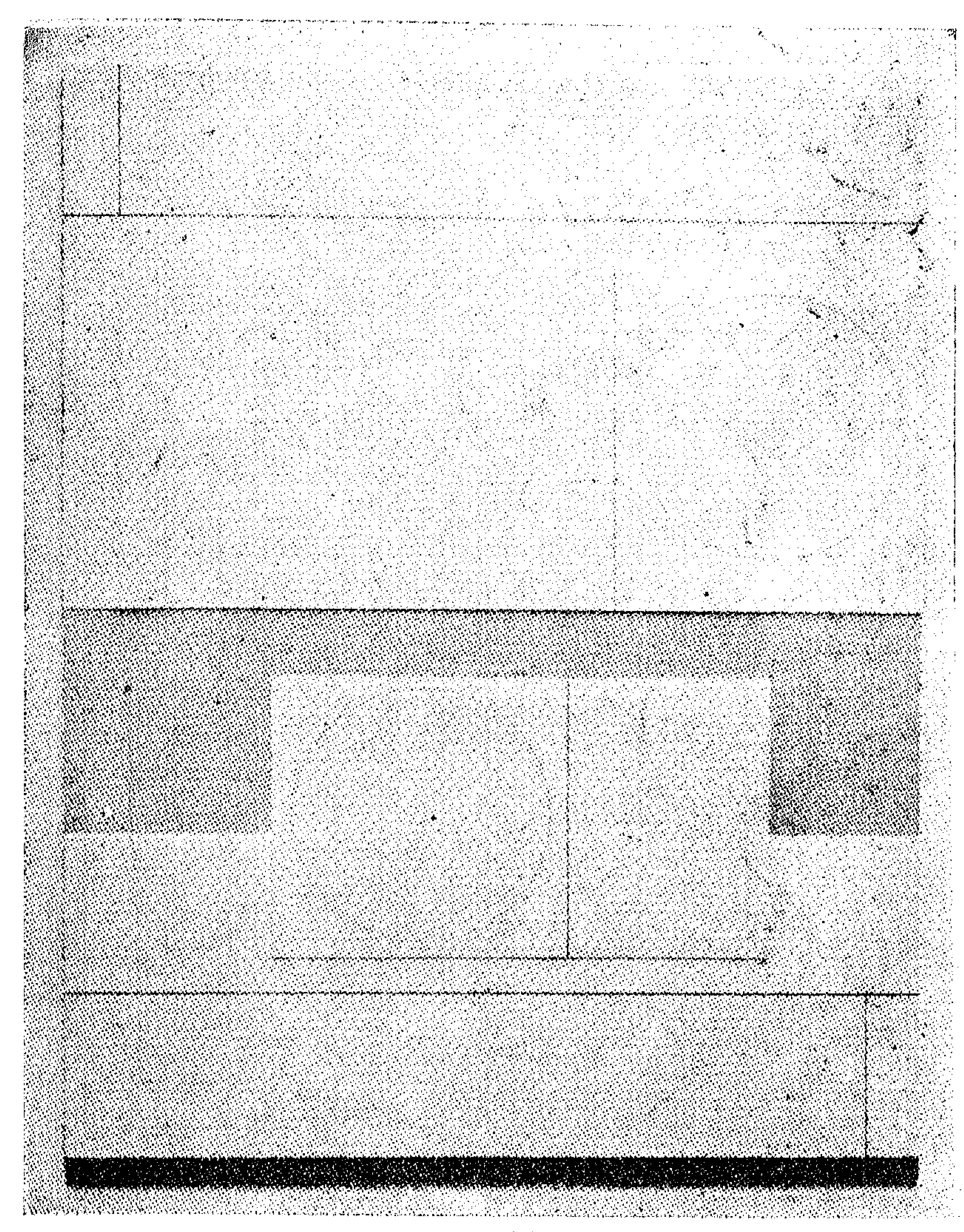
٥٨ - إغواء القديس « انتوني » - للفنان جيروم بوش) ١٤٥٠ - ١٥١٦ م



٥٩ ـ عجوز يهودي ـ للفنان مارك شاجال



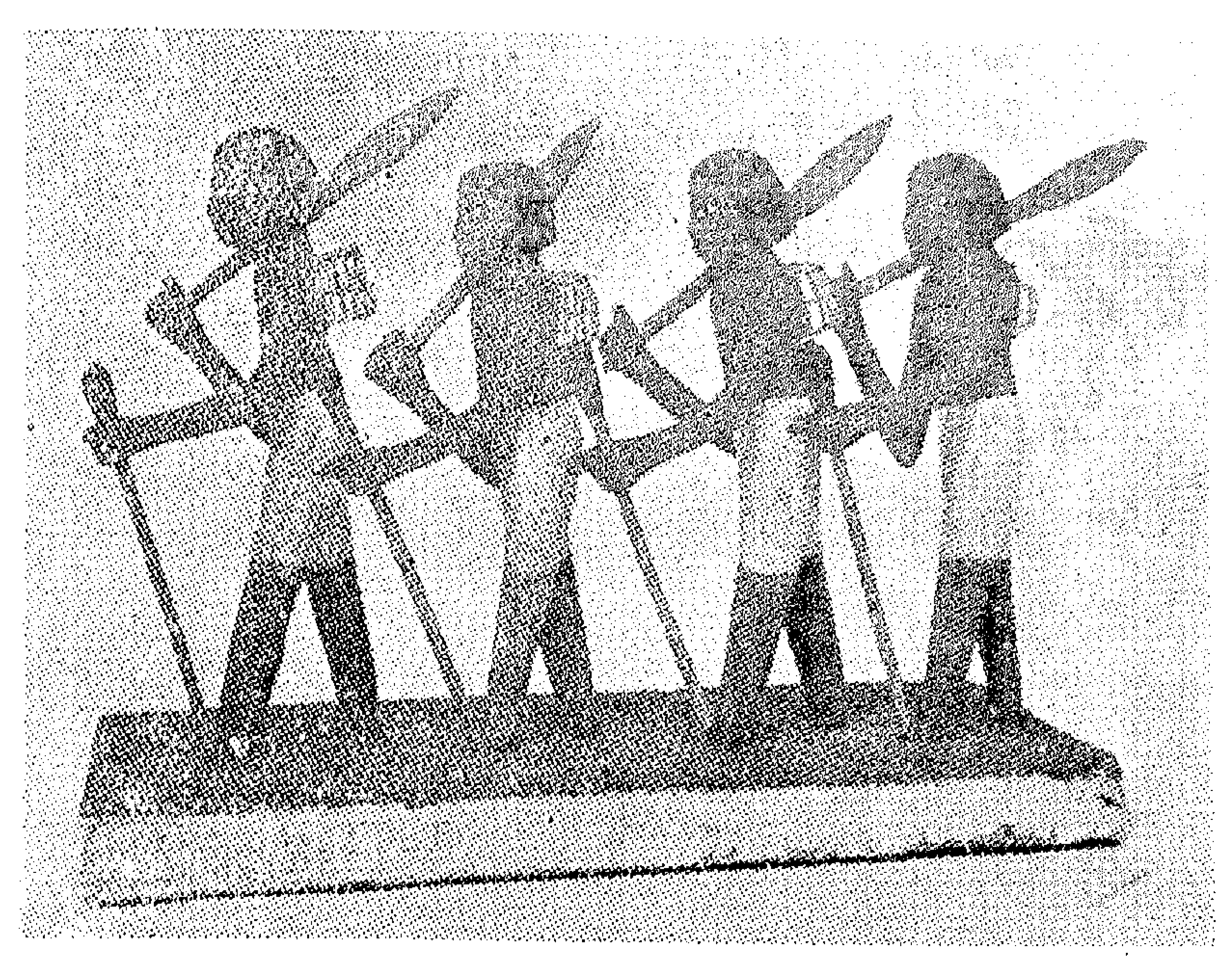
٦٠ - صورة الفنان لنفسه - من عمل الفنان (أوتودى Otto Dix)



٦١ - رسم بارز للفنان (بن نكلسن Ben Nicholson) ١٩٣٥ م



٦٢ - منزل بجهة (Coombe, Surrey) تصميم المهندس « ماكسويل فراى »



٦٣ ـ « الحمالون » خشب محفور من الفن المصرى القديم

٦٤ ـ حرس بتروجراد ـ للفنان الكسندر ١٩٢٧ م

أن ندرك الحقيقة الواقعة ، ولذلك نحن نعيش فى عصر تحول تتوقف فيه طريقة بأسرها للحياة والتفكير ، وتتوقف لا لتعاود سيرها أبدا ، فان كان ولا بد أن يتصل حبل المدنية وجب أن نكتشف طريقا جديدا للحياة.

أما ما أرغب أن أبحثه فى ذلك القسم الأخير من كتابى فهو : أولا ، وظيفة الفن فى عصر التحول الحاضر ، ثانيا ، مكانة الفن فى مجتمع المستقبل ، وهدفنا من ذلك أن نقرر وضعا نستطيع منه أن نلقى نظرة على الميول الاجتماعية المختلفة فى الوقت الحاضر ، ونفحصها ونختار منها ما يبدو لنا بجلاء أنه يضمن أكبر ضمان مدنية يتخذ فيها الفن مرة أخرى مكانته ووظيفته .

عصر تحول

توجد فى الوقت الحاضر حركات فنية تحولية ، كما توجد بالطبع جماعة من الفنانين تعارض أى حركة من هذا النوع ، ومع ذلك فربما يسهل بحثنا أن نقسم كل هذه الحركات والفنون المتنوعة إلى ثلاث مجموعات عامة كما يأتى :

(١) فن أكاديمى برجوازى (٢) فن ثورى انقلابى (٣) فن وظفى .

وفى وسعنا أن نتجاوز ذلك إلى تقسيم المجموعة الثانية إلى أنماط أخرى ، الأول : نمط تعبيرى ، والثانى : نمط « مافوق الواقع » والثالث أنماط مجردة أو غير تمثيلية (أى لا ترسم الصورة الظاهرة للواقع كما هى) ، وسيكون سهلا بعد هذا التقسيم الإضافى للمجموعة الثانية أن ننتقل من مفهوم مجموعة من تلك المجموعات إلى مفهوم المجموعات الأخرى ومضمونها .

ونحن نقصد بالفن البرجوازى (١) الأكاديمى ذلك الفن الذى يواصل

(١) أعتذر لاستعمال هذه الكلمة بمرادفاتها المطاطة لكن لست أجد =

التقليد العام لعصر النهضة ، سواء ماكان منه فنا قائما على المثالية الأكاديمية دينيا أو دنيويا ، أم فنا يعتنق التقليد الواقعى الشعبى، وهو ذلك النوع من الفن الذى يغطى سنويا جدران الأكاديمية الملكية فى انجلترا ، وجدران المنشآت المماثلة لها فى البلدان الأخرى ، ويجب أن نعتبره سلعة تجارية لا يعى أصحابها غباوتهم ، كما لا يجهلون مع ذلك حظها ومصيرها ، فهو فى بعض الأحيان فن عظيم إذا قسناه من ناحية الأداء ، عاطفى بشكل عام ، ليس له أهمية البتة على الدوام ، ولقد قاسى فى المائة سنة الأخيرة عدة ضربات قاسية ، وكانت أولى هذه الضربات وأقساها اختراع آلة التصوير التى تجعل هذا الفن غير لازم بالمرة كطريقة لتسجيل الحقائق والسمات الطبيعية، ومع هذا فلا يمكن بالطبع الإدعاء بأن آلة التصوير تعطى ترجمة مضبوطة «للواقع» فلا شىء أكثر حرية من آلة التصوير ، وهذه حقيقة يعرفها أغلب الناس عن الصور الفوتوغرافية التى اتخذوها لأنفسهم ، وعلى ذلك لا يزال المجال متسعا أمام الفنان -دون أن يصير رجلا خياليا بأية حال- ليكدح فى سبيل إيجاد طريقة فريدة لمعالجة الواقع الموضوعى للناس والأشياء مع أن هناك من وجهة نظر علم النفس بابا للشك فى قدرته على الحصول فى وقت ما على ما يتعدى استجابته الذاتية للواقع، وإذا ما كان هناك وجود لذلك الواقع الموضوعى إزداد تطابق أعمال الفنانين كلما نجحوا فى بلوغ مرماهم، أى نجحوا فى تسجيل ذلك الواقع الموضوعى ولكن ليس هناك فى الحقيقة أى اتجاه ولو يسير نحو تماثل كهذا للرؤية والتعبير ، ولذلك يصبح الهدف الشائع للفن الأكاديمى سرابا متى نسلم بذاتية إبصار الفنان الفرد ونسبيته ، وهكذا لا يبدو هناك

= لفظا انجليزيا يعين المستوى العام للكفالة المالية فى ظل النظام الرأسمالى وحالة الأزمة فى الدولة وغير ذلك ، وكذلك كل الأضرار الاجتماعية والخلقيـــة المصاحبة لها .

أى سبب يستدعى أن يحصر الفنان نفسه فى هذه الطريقة الخاملة العقيمة ، ومعنى ذلك أنه لا يبدو أى مبرر يوجب على الفنان ألا يستبيح كل سلسلة الإدراك الداخلى ، وهذا هو بالضبط دعوة تنادى بها مدرسة من الفنانين الحديثين ، وسنرى ذلك بعد .

أما الضربة الثانية وربما كانت نتيجة للضربة الأولى فهى انصراف جل الفنانين والنقاد النبهاء انصرافا عاما عنه ، فقد تحول المجرى الرئيسى للفن منذ منتصف القرن التاسع عشر ، سواء تحول ابتغاء الخير أو الشر ، عن مذهبى الواقعية والمثالية واختص بالتعبير الخالص عن القيم الجمالية ، ولكن من المسلم به أن هذا الفن لم يعد شائعا فى أثناء هذا التحول ، وربما لا يزال غير متحقق من هؤلاء الذين ينصرونه « رعاته » ، ولكن يفضـــل أغلب الفنانين الموهوبين الموت جوعا عن مسايرة التقاليد التمثيلية التى ينبنى عليهـا النحت والتصوير الأكاديميين .

أما الضربة الثالثة فلربما يتعدى أثرها الفن البرجوازى الأكاديمى إلى غيره من الفنون ، وهى تدهور الرأى الذى يجب أن نسميه « المباهاة بالفن » تدهورا عاما ، فمن الجائز أن تظل قطعة من النحت أو لوحة من التصوير تستعمل بشكل زخرفى ، ولكن ندر أن يقتنيها الناس لذاتهـــا فحسب وبما يستدل منه أن من الخير أن نكثر من اقتناء القطع الفنية ، فإنها تقتنى على أنها جزء من تصميم زخرفى ، تشغل الصورة فيه ، مثلا مكانة عنصر من عناصره فقط ، بل - وهو الحق - تشغل مـــكانة عنصر يجوز الاستغناء عنه استغناء تاما ، وهذا الاتجاه دليل فى ذاته على الحساسيـــة الجمالية الممتازة ، ومضيع لكل الفكرة الفردية عن الإنتاج الفنى ، وذلك لأن الصورة إن لم تقتن لما تقول ، وهو ذلك الذى يعطيها مجالا يتجاوز الحصر ، واقتنيت رغبة فيما تؤديه ، أى لوظيفتها الزخرفية بلغنا بسرعة حد التشبع ، وعلى الأقل فى البلاد المتأخرة التى ركد أهلها . ومع ماسلف ربما

لا تزال آلاف من البيوت خالية من صورة أكاديمية ، وربما اجترأ الأكاديميون وانتفخت أوداجهم لهذه الفكرة ، لكن ويا للأسف لا تزال ضربة أخرى تنتظرهم وهى كفيلة بأن تحطم أى أمانى وآمال جديدة ، وهى التوسع فى وسائل استخراج نسخ متعددة للصورة ، وطبعها ؛ ونجاح هذه الوسائل وصلاحيتها ، فأينما يجوز أن تعلق صورة أكاديمية أصيلة يصبح من المحتمل جدا فى هذه الأيام ، أن تعلق نسخة مطبوعة لأحسن صورة من صور العام الأكاديمية ، ويمكن الحصول عليها بثمن يساوى جزءا يسيرا من ثمن الأصل ، ويا ليت الأمر وقف عند هذا الحد بل حدث ماهو أدهى من ذلك وأمر ، وهو أننا اكتشفنا أن أساليب من الفن الحديث زخرفية للغاية لزهو ألوانها ، مثل صور فان « جوخ وجوجان » تباع سنويا آلاف النسخ المنقولة عنها لأناس ربما كانوا فى الماضى يشترون صورا أكاديمية أو صورا من معرض الفن المحلى مع أن هذه الأساليب قد لا ترضينا على أنها تمثيل مضبوط لما نرى .

تؤثر بعض هذه الاتجاهات فى الفنان الثائر تأثيرا لا يقل عن تأثيرها فى الفنان الأكاديمى ، ولكن بين الإثنين فارقا ينحصر فى نقطتين ، ثانيتهما أكثر أهمية من الأولى . أما الأولى فان الفنان الثائر فى طور صباه ، ومن الجائز أن يقدم لنا انتاجا نادر القيمة ، وأما الثانية ، فلربما كان هو نفسه ثائرا على القواعد الفردية لسوق الفن ، ومستعدا للتضحيات التى يستدعيها تحوله إلى قواعد أخرى . لو كان الفنان الحديث غير راغب فى أن يشترى الناس صوره لكان غير إنسان ، فالصلة بين الزبون والفنان لها بغير شك قيمتها العاطفية ، ولكن الفنان يفضل فعلا أن يواصل ما يحب أن يسميه عمله دون أن يضطر للقلق على الاقتصاد المالى لحياته ، ويحب أن يكون عضوا فى جماعة متحدة تضمن له وسائله للعيش ،

يجب أيضا أن يعده الناس ذا أهمية بالنسبة للاقتصاد العام للأمة كأهمية رجال الجيش والبوليس المدافعين والمهاجمين ، وربما استحق الفنان أن يعامله الناس معاملة خاصة ، ولكنه يأبى أن يطلبها بنفسه ، وإنما يصر فقط على أن ينظر إليه الناس مثلما ينظرون إلى فرد من العناصر الهامة فى بناء مجتمع حر يحكم ذاته بذاته .

وتتخذ ثورته فى الوقت الحاضر - وقد حرم من المساعدة الفعالة التى كان يقدمها له زبائنه القدامى - طريقا أو آخر من الطرق الثلاثة التى ذكرتها آنفا ، فلنمحصها واحدا فآخر .

التعبيرية

كلمة التعبيرية لا تستعمل كثيرا فى النقد الفنى الانجليزى مع أنها كلمة مألوفة فى غير بلاد الانجليز ، وهى مع ذلك كلمة أساسية ضرورية كالمثالية والواقعية وليست بكلمة ذات مدلولات ثانوية ككلمة التأثرية ، وتشير التعبيرية إلى واحدة من الطرق الأساسية لإدراك العالم المحيط بنا وتمثيله ، فالواقع أن ليس هناك إلا هذه الطرق الأساسية الثلاثة : الواقعية والمثالية ، والتعبيرية رغم وجود طريقة رابعة تزعم أنها حلت محل الواقعية كما سنرى ذلك بعد قليل . أما الطريقة الواقعية فهى فى غنى عن التفسير لأنها فى مجال الفنون ذات الشكل عبارة عن المجهود الذى يبذله الإنسان لتمثيل العالم تمثيلا مضبوطا كما يظهر للحواس بغير تبسيط أو حذف أو تزييف أيا كان نوعه ، ويوضح مذهب كمذهب التأثرية أن هذا المجهود ليس يسيرا كما نفهم عنه لأول وهلة ، ذلك المذهب التأثرى الذى استقصى الأسس العلمية للأبصار السوى أو العادى ، وحاول أن يكون أكثر صدقا للطبيعة ، ومطابقة لها فى تصويرها .

ويبدأ مذهب المثالية طريقه من أساس الرؤية الواقعية ، ولكنه يختار عن قصد من كمية المدركات الهائلة ما يريد ، ويرفض منها ما يشاء ، وذلك طبقا لقول « رينولدز » الكلاسيكي « إن في فن التصوير روائع عظيمة موجودة عبر ذلك الذي نسميه عادة تقليد الطبيعة ، ثم يستطرد فيقول : « إن كل الفنون تستمـــد كمالها من جمال مثالي يفوق ذلك الذي نكتشفه في الطبيعة وحدها ، ثم يقول في نفس هذه المقالة الثالثة (The Third Discourse) « ولكون عين الفنان قادرة على تمييز النواقص العارضة للأشياء ، وما يزيد عليها ، ومشوهاتها من أشكالها العامة ذاتها ، فانها تخرج فكرة مجردة تعبر عن أشكالها هذه أكثر اكتمالا من أى شكل أصلى » .

سنرى أن لمذهب المثالية قاعدة عقلية ، وهى هذه الرفعة العقلية التى رأى « رينولدز » أنها وحدها التى تميز الفنان المطبوع عن الفنان الآلى ، وفى وسعنا القول بأن الواقعية تقوم على الحواس ، تسجـــل ماتدركه الحواس تسجيلا صادقا بقدر المستطاع ، ولكن لا يزال عندنا قسم آخر من أقسام الذات الإنسانية الواعية ، وهو الذى نسميه الانفعالات ، ويتفق النمط الأساسى الثالث من الفنون ، وهو التعبيرية ، تمام الاتفاق معهـــا ويقوم عليها ، فالتعبيرية هى ذلك الأسلوب الفنى الذى يحاول جاهـــدا لا ليصور الحقائق الموضوعية للطبيعة ، ولا أى فكرة مجردة مبنية على تلك الحقائق ، وإنما ليصور الإحساسات الذاتية للفنان ، فهى بالتحديد فكرة فردية ، وليست بظاهرة فنية حديثة البتة ، وتمتاز بها إلى حد ما العناصر الشمالية ، لأن هذه العناصر تميل لأن تكون باطنية منطوية إلى حد كبير ، ونجد إلى جوار هؤلاء الشماليين فنانين تعبيريين آخرين ، ومنهم « الجريكو » وهو فنان من أهل البحر الأبيض المتوسط القح ، ولا نجد فنا يزيد فى الصفة التعبيرية على الأساليب الصوفية الفنية التى ناقشناها فى الفصل

الثانى ، وهى تنتشر انتشارا واسعا فى جميع أنحاء العالم ، وهناك كثير من الفن التعبيرى فى اسبانيا - وفيها المثال «مونتانز» مثلا - وليس عسيرا أن نجد من هذا الفن فى ايطاليا شيئا ، ولكننا إذا نعتنا الفنون التعبيرية فى الشمال بأنها فنون تعبيرية قحة ، واتخذنا دائما مثالا لذلك انتاج «جرينولدز ايزينهايم» فى محراب كولمار ، فلربما كان ذلك لمجرد أنها أقرب منا دون غيرها من ناحية الطبيعة العاطفية للاحساسات المعبر عنها فى تلك الفنون »

وقد صارت التعبيرية الحديثة مذهبا واضحا، ويجب أن نعتبر «فان جوخ» مؤسسا لهذه الحركة بشكل يتساوى فيه مع غيره من المؤسسين ، مع أن المصور النرويجى «ادفارد مونخ» أكبر الدعاة لهذا الأسلوب الفنى أثرا ، وأكثرهم وعياله بصورة فعلية ، وهو منشىء تلك المدرسة الألمانية العظيمة الانتاج التى تدهورت الآن . وكان من بين فنانيها فنانون عظماء أمثال «أميل نولد» و «كارل هوفر» و «كارل سخمت روتلف» ، والتعبيرية منتشرة حتى فى فرنسا ، وفيها فنانوها التعبيريون ، ومنهم «جورج رولت» و «مارسيل جرومير» ، والتعبيرية أيضا هى المدرسة السائدة فى بلجيكا ، ومن بين فنانيها «كونستانت بيرميك» و «جوستاف دى سيمت» و «فرتيز فان دين برغ» و «فلورى جسبرز»

التعبيرية مذهب يفنى فى سبيل اسمه ، ومعنى ذلك أنها تعبر عن انفعالات الفنان بأى ثمن ، وعادة ما يكون الثمن المبالغة فى المظاهر الطبيعية أو تشويهها ، الأمر الذى يصل إلى حد السخرية والاستهجان . إن فن الكاريكاتير قسم من أقسام التعبيرية ، ولا يجد أغلب الناس صعوبة فى تذوقه ، ولكنهم يبدؤن فى الثورة عليه متى رفعناه إلى صف الصورة الزيتية وتكوينها ، أو إلى صف قطعة من النحت إذ تنعدم الاستجابة بينهم وبين الفنان ، وذلك لأنه لا يتملق فى هذه الحال نفوسهم المغرورة ، ولا

يرضى مثالية «أناتهم العليا» بأية طريقة ، وهو فى هذه الحالة ثائر بشكل صريح على التقاليد المرعية للمفهومات السوية التى يعرفونها عن الواقع ، ويحاول أن يخلق صورة للواقع تتفق مع ردود انفعالاته الذاتية على خبراته اتفاقا مضبوطا جدا .

مذهب مافوق الواقع « سيوبرريالزم »

تنحصر فكرة الفنان التعبيرى عن الواقع فى المستوى الشعـــورى للخبرة كما أشرت إلى ذلك الآن ، وربما كما يبين ذلك علماء النفس دون توان ، بل إنها تتجه نحو نوع معين من المثالية ، «إذ لماذا ينبغى أن تكون واقعية الانفعالات أكثر من واقعية العقل قربا من الواقع ؟ »

إن أى تقسيم للشخصية الإنسانية فى مجموعها حر تقديرى ، وإن أى شكل من الفن يقوم على أى جزء نختاره من هذه الشخصية الكلية فن تقديرى كذلك ، وهو على هذا إيثار مثالى ، فاذا كان الواقع مقصودنا وجب علينا إذن أن نضمنه كل وجوه الخبرة الإنسانية غير مستبعدين عناصر الحياة الإنسانية شبه الواعيه ، تلك العناصر التى تتكشف فى الأحلام « الرؤيا » وفى أحلام اليقظة ، وفى الغيبوبة ، وفى الهلوسة . والدعوة المنطقية الصرفة لمذهب مافوق الواقع الذى يسمى أحيانا « سيوبرريالزم » أوسيرريالزم شبيهة بهذا القول . وهذا المذهب حركة فى الفنون لا تنحصر فى نطاق التصوير والنحت ، وإنما تشمل الشعر ، والنثر ، وحتى الفلسفة ، والسياسة .

الفنان السيريالى واع كل الوعى لعدم وجود صلة حيوية بين الفن والمجتمع ، وهى تلك الظاهرة التى يتميز بها العالم الحديث ، ويرى أن العيب أساسه قائم فى البناء الاقتصادى للمجتمع ، ويعتقد كذلك أن من غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع أيضا ،

وهو إذن فنان ثائر ، ولكنه غير ثائر على ما يتعلق بالأمور الفنية فقط وإنما بدأ ثورته باتجاه ثورى فى الفلسفة ، ولكى يكون كلامنا أكثر تحديدا نقول بدأها بتلك الفكرة الثورية التى أقام عمادها « كارل ماركس » وهى تلك الفكرة التى ربما جاز تلخيصها فى فرضين اثنين : أولهما أن النظرية التى لا تصور نشاطا عمليا قائما عليها ليست نظرية صحيحة متينة ، والآخر أن ليس موضوع الفلسفة ترجمة العالم وتفسيره ولكن موضوعها تغييره ، وما دام الفنان السيريالى قد بدأ سيره من هذا المحط فهو رجل اشتراكى ماركسى بالطبع ، وهو على العموم يزعم أنه مواطن شيوعى أكثر اتساقا وتماسكا من كثيرين غيره يذعنون لكل أحوال التوفيق ، بين الثقافة الجمالية والتقاليد الخلقية الموجودة فى الطور الأخير لهذه المدنية الرأسمالية ، وقد تأثر مذهب السيرريالزم بالشكل الذى فسره به محييه « أندريا بريتون » تأثرا بالغا بمذهب المادية الجدلية عن « ماركس » فأخذ بنوع مخصوص عن « ماركس » منطق الجملية ، الذى اتخذه ماركس بدوره عن « هيجل » ، مخلصا الجدل الهيجلى من تصوفه الفطرى ، ولكن كما أن كلا من « هيجل » و « ماركس » يريان النظام الاجتماعى كلا لا يتجزأ ، وأن أى جزء منفرد من أجزائه - كالاقتصاد السياسى ، أو الدين أو الفن - لا يمكن أن يفهم منعزلا عن الباقين فهما حقيقيا فكذلك يجب ألا يعد الفن صورة صادرة عن جزء واحد من خبرتنا العقلية ، وهو ذلك الجزء الذى نسميه « الشعور » ولكن يجب أن نعتبره مركبا من كل جوانب وجودنا حتى بالفعل من أكثرها تناقضا بنوع مخصوص ، وهكذا صرح « بريتون » فى أول منشوراته عام ١٩٢٤ قائلا : « إننى اعتقد بتحول هاتين الحالتين اللتين تبدوان متناقضتين ، وهما الحلم أو « الرؤيا » والواقع تحولا قريبا إلى نوع من الواقع المطلق ، أو تحولها فعلا إلى ما فوق الواقع ،

ثم صرح بكثير من التخصيص فى منشوره الثانى (Second Manefesto) قائلا :
بينما يأخذ مذهب مافوق الواقع «المذهب السيريالى» على عاتقه القيام باستقصاء الفكرات الآتية بنوع مخصوص ، وتحقيقها تحقيقا دقيقا وهى الواقع واللاواقع ، والعقل واللاعقل ، والفكر والغريزة ، والمعرفة ، والجهل المطبق ، والمنفعة وعدم المنفعة فان بينه مع ذلك وبين مذهب المادية التاريخية شبها فى الاتجاه ، وهو أن مذهب مافوق الواقع يبدأ سيره من حيث فشل النظام الهيجلى فشلا ذريعا ، أنى لا أفهم كيف يمكن أن نقيد إخراج فكرة من الأفكار بحدود كحدود الهيكل الاقتصادى مثــلا ، ذلك الإخراج الذى يتفق إتفاقا كليا والسلب وسلب السلب ، وكيف أوافق ألا نستعمل الطريقة الجدلية بصفة مشروعة صحيحة ، إلا فى حل المشاكل الاجتماعية ؟ إن غاية مذهب السيريالزم كلها أن يزود هــذه الطريقة بامكانيات غير متناقضة البتة لتطبيقها فى أقرب منطقة شعورية ، واسمحوا لى أيها الثائرون المضطربو الرؤوس أن أقول إنى لا أستطيع فهم السبب الذى يلزمنا بأن نحجم عن تناول مشاكل الحب ، والحلم ، والجنون ، والفن ، والدين طالما ننظر إلى هذه المشاكل من نفس الزاوية التى ينظرون منها إلى الثورة ، وننظر إليها نحن منها ، ولست مترددا فى القول بأن فردا مالم يقم بأى عمل منظم فى ذلك السبيل قبل مجىء حركة السيرريالزم ، ولست مترددا كذلك فى القول بأن الطريقة المنطقية فى شكلها الهيجلى لا يمكن أن توضع موضع التطبيق بالنسبة لنا منذ اللحظة التى اكتشفنا فيها هذه الحركة وإنه لمن المحتم بالنسبة لنا أيضا أن نستغنى عن المثالية الخالصة ، ويكفى ابتكارنا لكلمة السيريالزم للتدليل على أن ذلك كان كذلك . . (١)

---

1 - Trans. by David Gascoyne: What is Surrealism ? by André Breton, P.P. 72-3, London, 1936.

تبين هذه العبارة أن للمذهب السيريالى نفس الميزة الثانية التى يتميز بها الديالكتيك الماركسى ، وهى قدرته على الانتقال من الركود إلى الفاعلية ومن منهج منطقى إلى طريقة عملية . وإننا نكاد نخدع أنفسنـــا ، ونزيف منطقنا إذ تخيلنا بناء مجردا ثابتا عند مانستعمل فى حديثنا عبارة « كلية النظام الاجتماعى » أو عبارة النمط المتكامل للثقافة ، فما هذا الجسم فى حقيقته الجوهرية إلا حزمة من نواحى النشاط الكثيرة المتسقة معا ، أشبهها بالضلوع ، والعضلات ، والخلايا ، جميعها يتحرك ، ويتفاعل ، ولا يستطيع واحد منها أن يتحرك دون أن يؤثر فى الباقين تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على هيئة سلسلة من حركات متعاقبة ، وعلى ذلك فان الفكرة التى تقول بفن منعزل عن العملية العامة للتطور الاجتماعى وهم غير صحيحة والأجدر بالفنان أن ينعم النظر فى موقفه ، ويلعب دوره فى العملية مادام عاجزا عن أن يتفادى تغيير الحياة وتحويلها ، تلك الحياة التى تتقدم على الدوام ، وعليه إن كان يؤمن بالواقع وبأهمية النشاط الفنى فى ذاته ، أن يفهم أن ذلك النشاط متكامل مع غيره من أنواع النشاط الاجتماعى الأخرى ، التى تتكون منها الكلية الفعالة للتطور الاجتماعى .

لا يمكن أن يخامرنا الشك فى ماهية الاتجاه الذى ينبغى أن تسير فيه هذه الأوجه المختلفة من النشاط . إن ذلك التحرير ، تحرير العقل الذى يستلزمه مذهب السيريالزم على أنه أول حالات نشاطه الثورى ، يتطلب تحرير الإنسان كما بين ذلك بوضوح تام مسيو « بريتون » ، « وذلك التحرير معناه وجوب كفاحنا فى سبيل تحطيم أغلالنا بكل قوى اليائس وحماسته حتى أن معتنق « مذهب السيرريالزم » يعولون اليوم أكثر من ذى قبل على الثورة الشعبية فى التمهيد لتحرير الإنسان » .

ليس التحرير فى ذاته غاية ، ولذلك يجب علينا أن نستمر فى السؤال

عن الهدف الأخير « لمذهب السيرياليزم » ، ولنسمح للمرة الثانية لمسيو « بريتون » أن يتكلم ، ويقول :

« إن التباسا معينا تحويه كلمة مافوق الواقع « سيرياليزم » فى ذاتها كفيل بأن يقود الإنسان للظن أنها « تشير إلى اتجاه سـام لاأدريه أنا شخصيا ، فى حين أنها على العكس من ذلك ، تعبر عن حاجة إلى تعميق أسس الواقع - وهكذا تعنى عندنا دائما - وذلك لتمهد السبيل لوعى هذا العالم المدرك بالحواس وعيا أكثر وضوحا ، وفى نفس الوقت أكثر حرارة وإرهافا من ذى قبل . إن كل التطور الذى مرت به حركة السيرياليزم منذ نشأتها حتى هذا اليوم .. يبين أن رغبتنا الدائمة التى تتزايد قوة وإلحاحا يوما عن يوم هى أن نتجنب مهما كان الثمن اعتبار نظام من النظم الفكرية ملجأ نلوذ به ، وأن نتتبع ماتجربه من تحقيقات وبحوث بعيون مفتوحة إلى مايترتب عليها من النتائج الخارجية ، وأن نتأكد أن نتائج تلك البحوث قادرة على الوقوف على أقدامها ، ... ونحاول فى النهاية ان نجمع بين الواقع الداخلى ، أى ما فى النفس ، والواقع الخارجى المحيط بنا على أنهما عنصران فى عملية توحيد ، تنتهى بأن يصبحا شيئا واحـدا .

هذا التوحيد الأخير هو الغاية الرفيعة التى يسعى إليها مذهب السيرياليزم ، ذلك لأنه مادام الواقع الداخلى والواقع المحيط بنا متضاربين ، داخل النظام القائم للمجتمع الحاضر ، ونرى أن ذلك التضارب هو السبب ذاته فى شقاء الإنسان وتعاسته ، بل مصدر حركته ودفعه ، فقد أخذنا على عاتقنا مهمة الجمع بين هذين الواقعين ، الواحد مع الآخر وجها لوجـه ماسنحت أى فرصة ممكنة ، وهى فى نفس الوقت مهمة عدم السماح لأى منهما بالاستعلاء على الآخر والتفضـل عليه ، ولكنها ليست مهمة معالجة الاثنين كليهما معـا فى وقت واحد ، فان ذلك

من شأنه الظن بأنهما أقل انفصالا عن بعضهما مما هما عليه فعلا ، (وإنى أعتقد أن أولئك الذين يتظاهرون بمعالجة كليهما معا يخادعوننا ، أو هم ضحية ضلال وخطأ مزعج) ،أقول أخذنا على عاتقنا إذاً مهمة معالجة هذين الواقعين لا كليهما فى وقت واحد ، ولكن واحدا تلو الآخر ، بطريقة منظمة تسمح لنا بملاحظة تجاذبهما وتداخلهما المتبادلين ، كما تسمح لنا أيضا بأن نزيد فى مقدار تداخلهما بما يسمح لاتجاه هذين الواقعين المتلاصقين تلك الوجهة التى يصيران معها شيئا واحدا بعينه .

ينبغى أن يكون واضحا على الفور أن الجانب الأكبر من نظرية السيرريالزم يتفق مع الحقائق الأساسية عن الفن كما أبداها بحثنا التاريخى لتطوره ، وقد تكون هذه أول مرة فى التاريخ يصبح الفنان واعيا للمصادر التى ينبع منها الهامه ، ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية، (١) ويكون قادرا على أن يسير به فى الطريق الخاص بالفن وحده ، وهو تعميق أو ترهيف إحساسنا بالواقع فى مجموعه «يعنى واقع وجودنا »، أو هو بمعنى إبداعى ، الترقى المضطرد بالوعى الإنسانى ، فقد كان الفنان حتى الآن تحت رحمة تقاليد هذه الحركات الفنية المختلفة كالطبيعية ،والخلقية ، والمثالية ،تلك التقاليد التى تمنع ، وتقيد القوى اللاشعورية للحياة من أن تعمل فى حياتنا بحرية ، وهى تلك القوى التى تعتمد عليها وحدها حيوية الفن . وقد رمى الفنان فى بعض العصور هذه القيود بعيدا ، وسمح لما كانوا يسمونه الخيال بأن يغير من

---

(١) وجه التناقض فى هذه العبارة « ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية » تنحصر فى كون الهدف من هذه الهيمنة هو مراوغة العقل وهو فى الواقع الأداة الطبيعية « للهيمنة الواعية » .

شكل الواقع ، ومع أن هذا الفن نبذه هؤلاء المهتمون ببقاء حالة ثابتة راكدة للسوية على أنه فن رومانتيكي ، تدفعهم إلى ذلك مزاعمهم العقلية الخاطئة، فانه مع كل هذا ولا سيما كما فى فن « شكسبير » لم يخل أبدا من عوامل الحيوية ، واضطر كثير من الفلاسفة فى ذكاء أفلاطون وفطنته للتسليم بالصفة البارزة التى يمتاز بها هذا الفن عن غيره ، وهى بالذات لا عقليته ، ولكن الفن مع ذلك كله ليس لاعقلية فقط ، وإنما بالأحرى هو كما وضحه «بريتون» كل الوضوح فى العبارة التى اقتطفتها آنفا ، تداخل العقل واللاعقل ، هو تفاعل ديالكتيكى ، أو تقدم منطقى متوال ، غايته عالم متغير ، هو أرض وأطياف وخيال ، بالصفة التى تقول ، « إن أعجب ما فى الشىء الخيالى أنه لم يعد خياليا ، فليس فيه إلا الواقع »

ربما كان من السهل أن نبين مقداريا تتفق النظرية الرومانتيكية عن الشعر كما أقام دعائمها ناقد كبير ، هو « كوليردج » ، او ناقد فيكتورى مخلص « مثل أ . ث . براد لى » اتفاقا مضبوطا مع نظرية السيرريالزم ، ولكنى أترك ذلك التبيان لغيرى ليضطلع به فى فرصة مستقبلة (١) ، ويجب الآن أن نلتفت إلى الحركة الوحيدة فى الفنون الحديثة التى تتحدى حركة السيرريالزم ، وتحاربها حربا مباشرة ، وهى هذه الحركة التى تعرف بأسماء مختلفة ، هى المذهب التجريدى ،أوالمذهب البنائى ،أوالفن اللاتمثيلى

فن الشكل النقى «الفن المجرد»

لقد كان من المحتوم ألا يتأخر كثيرا ظهور فن نقى الشكل عندما هجرفنا النحت والتصوير الهدف الذى رسمه عهد النهضة ، وهو تمثيــــل المظاهر

---

(١) لقد حاول المؤلف نفسه القيام بهذا العمل فى أثناء كتابة مقدمة لكتاب اسمه « ما فوق الواقع » .

الطبيعية للعالم الخارجى تمثيلا مضبوطا . فقد أحب بعض الفنانين أن يكون هدفهم من الفن تصوير الحقيقة الذاتية لانفعالاتهم أو أحاسيسهم الخاصة، ومن ثم نشأ ذلك الأسلوب الفنى الذى وصفته آنفا بالأسلوب التعبيرى ، لكن فضل آخرون أن يكتشفوا الحقيقة الذاتية لا بعرض أساليبهم الخاصة الشاردة ، ولكن بتوجيه مزيد من الحساسية الفنية إلى تلك العناصر الحقيقية فى انتاجهم الفنى ، وهى تلك التى نسميها الأشكال والألوان ،وذلك النحو كان مرفأ أكثر أمانا من غيره كما يبدو.وكان تجنب الوصول إلى مجرد النتيجة الزخرفية هو المشكلة التى لم يكن يدريها إلا قليل من الفنانين ، ويتطلب ولا شك تنسيق اللون والشكل فى صورة جذابة عمل حساسية جمالية مرهفة ، ولكننا إذا مارصلنا إلى هذه الغاية ، نجد أن هذا الفن أقل من أن يقارن بأرقى الأعمال الفنية التمثيلية ، أى بالفن الذى يمثل أعيان الأشياء ، وذلك فى كل مايعنيه الفن اللانسانية ، لأن تلك الأعمال الفنية التمثيلية قدمت ، بالإضافة إلى جاذبية زخرفية كاملة قوية كتلك التى نجدها فى أى تكوين مجرد ، قيما أخرى لها أهمية نفسية أو قيم الخيالى المثالى .

لم يكن أكثر الفنانين التجريديين تعمقا فى الفن بحاجة إلى تنبيههم أن « الزخرفة» لا تكفى ، فقد جعلتهم فطرتهم إن لم تكن معلوماتهم الفنية الدقيقة دارين بعناصر فى أعمالهم الفنية غير إثارة الحواس إثارة بهيجة ، وعرفوا أن تلك العناصر موجودة على الدوام فى الفن حتى فى الفن التمثيلى ، وأنها هى العناصر الأساسية فى فنى العمارة والموسيقى ، ولكن مع أن قدرا مما ندعوه « رطانة عالمية» سمح باستعماله منذ القدم فى نقد هذين الفنين الأخيرين وعرضهما إلا أن هذه الرطانة بدت بشكل ما غريبة عن فنى النحت والتصوير ، ولكن ليس فى طبيعة هذه العناصر الفنية التى نحن بصددها ما يمنع أن نتناول الإنتاج الفنى المجرد من هذه الفنون - التى كانت يوما ما فنونا تمثيلية - كما نتناول العمارة والموسيقى .

وعلى ذلك يدعى الفنان التجريدى أن الأشكال التى يبتكرها ذات معنى آخر علاوة على معناها الزخرفى ، وذلك بأنها تردد فى خاماتها الصالحة ، وعلى أوزانها ونغماتها المناسبة نسبا وأوزانا ومتناسقات معينة قديمة فى بناء العالم ، تحكم النمو العضوى بما فيه نمو الجسم الإنسانى ، ويقول : « إن الفنان التجريدى بتطبعه على هذه النسب والمتناسقات يستطيع أن يبتكر عوالم صغيرة « جمع عالم » تنعكس فيها صورة العالم الكبير ، بمعنى أنه يستطيع أن يقف على نظام العالم إن لم يكن فى ذرة من رمل ففى كتلة من حجر أو فى نمط من الألوان ، وهو فى غنى عن المظاهر الطبيعية ، مظاهر الأشكال العرضية التى ظهرت تحت ضغط تطور العالم ، لأنه وصل إلى الأشكال الأصيلة التى تنبنى عليها المتنوعات الحادثة التى يبديها العالم الطبيعى » .

أنا نفسى لا أشك أن الفنان التجريدى مخلص فى تلك الدعوى ، وأنه يحقق فعلا مايسعى إليه ، هذا مع الاعتراف الواجب بأن الإنسان غير معصوم من الخطأ ، أما النقطة الوحيدة التى هى موضع بحث فهى السداد الاجتماعى لمجهوده الفنى .

كثيرون من نقاد الفن التجريدى ، وعلى الأخص « السير يا ليون » منهم ، يرفضونه بحجة أنه مذهب بيزنطى متذمت ، أو مذهب تهربى ، أو مذهب إنطلاقى أو فن مجرد وراء الحس ، وقصارى القول إنهم يرفضونه على أنه فن خال كل الخلو من الفاعلية أو الكينونة الاجتماعية ، ولا شك أننا واجدون فى كثير من الحالات مبررا سيكلوجيا لهذا النقد ، وحالة المجتمع القائمة ، وهى خلوه من أى إدراك لأهمية الفنان فى الحياة ، باعث كبير على ذلك ، لكننى شخصيا لا أظن أن الجانب الاجتماعى للفن المجرد طفيف بشكل كبير كما يدعى ذلك ناقدوه ، ذلك لأنه من الجائز أن تكون الوظيفة الاجتماعية للفن المجرد غير واضحة للعيان على اعتبار أنه منتجات

فنية خاصة من التصوير والنحت، ولذلك الاعتبار نفسه تقتصر الاستجابة له وتذوقه على فئة ممتازة من الناس محدودة للغاية دائما . ويجوز أن يوجه نفس هذا النقد إلى الرياضة البحتة ، ولكن ليس هناك من أحد يصل به الجهل إلى درجة يقطع فيها بأن الرياضة البحتة ليست مفيدة ، وأنها نشاط غير اجتماعى ، بدلا من أن يعترف اعترافا صريحا بأن كثيرا من نواحى التقدم العظيمة فى المدنية مثل التلغراف اللاسلكى ، والأعمال الجوية ، تقوم على خدمات علماء الرياضة البحتة ، ولذلك يجب أن نفهم وظيفة الفن المجرد كما نفهم وظيفة الرياضة البحتة ، وأن نربط به العمارة ، والفنون الصناعية على أنها ميدان تطبيقة العملى ، فان هذه الفنون العملية تحتاج تزكيتها الجمالية من مخرجها إلى حساسية مرهفة بصفاء الشكل ، وباقتصاد الوسائل ، وتوافق اللون ، وان أحسن مايولد هذه الحساسية وينقيها هو ابتكار الأعمال الفنية غير التمثيلية وتذوقها .

الفن الوظيفى

الفن نشاط عملى ، وهو لذلك محكوم بطرق انتاجه ، وطالما يستعمل الفنان أدوات وخامات معينة كالازميل ، والحجر ، والفرشاة ، والبوية ، كان بين الأعمال الفنية التى ينتجها بهذه الكيفية وجه شبه أساسى ، تحدده طرق الانتاج هذه . وإنه لقول شائع فى تاريخ العمارة أن الأساليب المعمارية تحددها — فى سماتها العامة على الأقل — الخامات المستعملة كالخشب والحجر ، والطوب ، والاسمنت ، والصلب ، وكذلك العدد والماكينات التى تعالج بها هذه الخامات .

ومتى كان العمل الفنى ، مثل فن العمارة ، عملا يؤدى غرضا نفعيا تأثر حينئذ شكله بوظيفته أيضا إلى حد كبير ، ومن المسلم به جواز تأدية نفس الوظيفة الواحدة . ولنفرض أنها توفير مأوى مناسب لأسرة من بنى

الإنسان مثلا- بطرق متنوعة وبدرجة واحدة من الجودة ، وذلك لأن الفكرة التي تقول إن الطريق لحل أي مشكلة أساسية طريق واحد مثالى ولا طريق غيره أضحت أسطورة مثالية ، ومع ذلك يحدد -بكل تأكيد- الهدف من الوظيفة حرية الفنان ، كما تدخل نفس الوظيفة عنصرا جديداً آخر فى العملية الجدلية لهذا الفن الخاص ، وان أمكن اعتبارها شكلا من العقل والنظر العقــــلى والنفعية الخ . . والاضداد الجدلية لهذه الأمور الثلاثة هى اللاعقل ، والاندفاع الغرزى ، والخيال الخ ، ونحن نعتبر فنا كفن العمارة -من حيث هو فن- حلا يجمع بين كل تلك المتعارضات . نعم ، إن هناك مدرسة متطرفة للمهندسين الميكانيكين الوظفيين تنكر أن للعقل مقابلا يناقضه ، لكن أعمالهم لاتبدى ما يجعلنا نعتبرها أعمالا فنية ، ويقابل هؤلاء فئة أخرى من المهندسين المعماريين المحدثين تعترف اعترافا كاملا بضرورة افساح مجال للعناصر اللامنطقية الغرزية ، وأبرز من فيهم « والترجروبويس » ، ويقول :

« لما تقدم كفاحنا ضد الأفكار السائدة استطاعت جماعة « البوهوس» Bauhaus أن توضح أغراضها الخاصة أثناء فهم مشكلة التصميم من كل نواحيها ، وصياغة كشوفها الدورية ، وكان دستورنا فى ذلك الكفاح ان التصميم الفنى ليس عملا عقليا أو ماديا ، وانما هو جزء متكامل من مادة الحياة ذاتها ، ومن دستورنا أيضا أن التطور الذى حدث فى علم الجمال افادنا فهما عميقا جديدا لمعنى التصميم مثلما أفادنا ادخال الماكينات فى الصناعة أدوات جديدة لانجازها على خير وجه ، وانا لنهدف من ذلك الكفاح إلى إيقاظ الفنان المبتكر المستغرق فى العالم الآخر ، ثم نجمعه للمرة الثانية متكاملا داخل عالم الواقع الذى نعيش فيه ، كما نقصد فى نفس الوقت توسيع عقل رجل الأعمال الجاف الذى تكاد تغلب عليه المادة ،

ونصبغه بالصبغة الانسانية ، وهكذا كانت فكرتنا الملهمة عن الوحـــدة الأساسية لكل التصميم فى صلته بالحياة تتعارض تعارضا كليا مع فكرة « الفن للفن » ، وتتعارض كذلك مع الفلسفة الأشد خطراً التى نشأت عنها ، وهى : الأعمال غاية فى ذاتها (١)

تلك العبارة تتضمن بوضوح تعارضه بين النشاط العقلى (الابتكارى الخيالى) والنشاط العملى الميكانيكى ، كما تتضمن تكاملهما معاً فى وحدة واحدة هى بالضبط فن العمارة ، ومع ذلك لا تتضمن القول بوجود التعارض نفسه فى كل عمل فنى وربما كان الأستاذ « جروبويس » أول من سلم بأن فنونا أخرى لها غايات أخرى ، وأنه مع جواز خلو العمل الفنى من ذلك الشىء الذى يسمى « الفن للفن » فليس من الضرورى أن يكون الأساس فيه أساساً عمليا ماديا ، أما ما أظن أن من الواجب أخيراً التسليم به فهو إيضاح خطوط التقسيم القديم للفن إلى قسمين هما الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، ذلك التقسيم الذى استنكره كثير من النقاد وأنا منهم استنكاراً شـــديداً لأنه كثيراً ما أسىء فهمه وأخطىء استعماله ، وربما كان الضلال الذى نشأ من جرائه قبيحاً بشكل يتعذر معه وضعه موضع الجد ، وأعنى بالضلال الفكرة التى تقول « إن الفن كان نوعا من الواجبات الزخرفية » التى يجب أن تطبق — أو بتعبير حرفى تلصق — على أى شىء نفعى لمجرد إخفاء غرضه السافر ، ولقد بحثت تلك المسألة بحثاً مطولا فى كتاب آخر هو « الفن والصناعة » ولست أقترح العودة إليها ، لكن ربما يجوز عندما يزول هذا الخلط القديم أن نعود إلى الاعتراف بتباين مشروع بين الفن ذى الوظيفة الفكرية ، وظيفة تحقيق مدركاتنا العقلية فى شكل مادى ، والفن ذى الوظيفة النفعية ، وظيفة صنع الأدوات التى تفى

1 - The New Architecture and The Bauhaus, by Walter Gropuis, Trans. by, Morton Shand.

بحاجاتنا العملية . نعم ، إن تلك الحاجات العملية لا تتطلب بالتحديد شيئا يتجاوز الحل العملي لها أي الوفاء بالناحية العملية ، لكن سيكون ذلك الحل متضاربا مع غرائز أخرى أساسية إن لم يمدنا في نفس الوقت بحل جمالي ، أي بترضية للحاجة الجمالية ، لأن كلية الكائن الإنساني تنطوي على نزوع نحو الجمال كما تشمل نوازع عملية متنوعة ، وهذا هو الفرض الذي ترتكز عليه فلسفتي ، وبعبارة أخرى أقول : إن كلية الكائن الإنساني تتطلع إلى الشكل كما تتطلع إلى كفاية أدوات الإنتاج ، وإن لم تشبع هذه الحاجة الغريزية للشكل في نفس الوقت الذي تشبع فيه الحاجة الوظيفية ينشأ اضطراب داخل مجموعة الكيان الإجتماعي ، ومعنى ذلك أن نمط الثقافة لا يكون متكاملا متماسكا .

والراجح أن العالم لم يبد أبدا حاجته لتكامل ثقافي كما وضحت تلك الحاجة الآن في ظل النظام الرأسمالي للمجتمع الحديث ، إذ يبدو وأحيانا — وعلى سبيل المثال إذا نظرنا إلى نشأة ضاحية عادية — أن الغريزة الجمالية نفسها مشلولة ، حتى أن الناس لا يظلون حساسين بالشكل الفني ، بل يقنعون بالعيش في فوضى من الأنظمة الفنية ، أو في خمود جمالي تام على الأصح ، ولكن اتضح بعد التمحيص والتحليل أن تلك النشئات الفنية قائمة على وسائل الإنتاج ، بمعنى أن الضرورات الاقتصادية تحدد هذه النشئات ولا يحددها الاختيار الحر ، أي تحددها الحاجة الصريحة إلى الحصول على الربح ، تلك الحاجة التي تنطوي عليها طرق إنتاج السلع وتوزيعها ، وعلى أية حال يحددها فقدان الوحدة الثقافية فقدانا تاما ، استلزمه بناء مجتمع مقام على قواعد المنافسة لا قواعد التعاون . وليس هناك من مفر من الحقيقة البائنة وهي أن انحطاط الفن تدريجيا خلال القرنين الأخيرين له اتصال مباشر بانتشار الرأسمالية .

مذهب الواقعية الاشتراكية

ولما كان الحال كما أسلفت فقد أصبح من الطبيعى أن نتوقع (فى ذلك المكان من العالم الذى اندثرت فيه الرأسمالية) هجرا للمثاليـــات الممتهنة التى يقوم عليها الفن الرأسمـالى وعودة إلى الوقائع الابتكارية ، ولـكن هذا لم يكن هو الحال التى وجدناها هناك . قد انقضى حتى الآن نيف وثلاثون سنة منذ إنشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية ، ونحن نسلم بأن ثلاثين سنة ليست وقتـا كافيا لتشييد مدنية جديدة ، ولو أن المسئولين سمحوا للفن آن ذاك أن يتطور تطورا طبعيا على أنه مركب ديالكـتيكى مكون من الخيال والواقع لكان كل شىء صوابا ، ولـكن اتبع بالفعل أخطر المناهج وأقساها ، وهو فرض فـكرة بيتها العقل سلفـا ، ترسم ما ينبغى أن يكون عليه الفن فى مجتمع اشتراكى ، والأمر الطبعى الوحيد لذلك الاتجاه أن تشتق هذه الفكرة من الطبيعة العامة للفن الشعبى فى عصور متنوعة ، ولـكن هذا الفن الشعبى لم يكن أبداً فى يوم من الأيام ذا أهمية جمالية أو ثقافية عظيمة كما شاهدنا ذلك من قبل ، وأرجعنـا ذلك إلى طبيعته الواقعية ، وهى الصفة البارزة التى يجدونها فى روسيا على أنهـا أرفع غايات الفن .

يبدو أن مذهب « الواقعية الاشتراكية » يعاود تأكيد الأسس العامة « لمذهب الطبعية » فى الفن بذلك الشكل الذى عالج الفن به شعراء النصف الثانى من القرن التاسع عشر وقصاصوه ومصوروه البرجوازيون تأكيدا يتفق فى المقدار وكونه نظرية متماسكة البنيان ومضافا إليه هدف مقصود أو جامد . وفى وسعنا أن نتخذ الآراء التى أبداها أعضاء أول مجمع للاتحاد العام للـكتاب السوفيتيين الذى انعقد فى سنة ١٩٣٤ أقوالا تعبر عن ذلك

المذهب بل أقوالا رسميه قاطعة (١) فلقد بين « كارل رادك » - وكان من أعظم النقاد نفوذا فى روسيـــا فى ذلك الوقت ، وجهة نظرهم وحددها فى العبارات الآتية :

« إن تقصى الفن السوفيتى لطرقه الابتكارية الخاصة طويل ، إذ كان من الضرورى أن يقهر التقاليد الفنية القديمة ويهدمها ، ويكشف دربا جديدا يفضى إلى تصوير حياتنا كما هى ، ولقد كشفنا هذا الدرب ، واهتدينا إلى طرق الفن السوفيتى » وانها لتتناسب والأعمال التى تكفل بها فن الكتابة الثورى .. لا يعنى مذهب الواقعية مجرد إعطاء صورة لاضمحلال الرأسمالية وذهاب ثقافتها فحسب ، ولكن يعنى أيضا تقديم صورة لمولد تلك الطبقة أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد ، ومدنية جديدة ، ولا يعنى مذهب الواقعية الاختيار المطلق للظواهر الثورية ، أو تجميلها ، وتنميقها ، ولكنه يعنى عرض صورة الواقع كما هو فى كل تعقيد وقائعه ، وفى كل تضاده وتناقضه ، كما لا تعنى عرض الواقع الرأسمالى فحسب ، ولكن ذلك الواقع الجديد الآخر أيضا ، « واقع الاشتراكية » .

فى استعمال كلمة « الواقع » فى ذلك الموضع مواربة ، فكلمة الواقع معناها - إن عنت أى شىء على الاطلاق - كلية الظواهر الطبيعية الواقعة تحت الحواس ، وما دامت هى كذلك فلا يمكن أن توصف « بالاشتراكية » أو الرأسمالية ، إنها الحياة كما هى كائنه ، وإذا كان عمل الفنان أن يعكس صورة تلك الحياة فانه حينئذ أداة خاملة . أو على أية حال أداة لاغرض لها ، لكن « كارل رادك » يرد سلفا على هذا الاعتراض بقوله « لا يوجد هذا الشىء الذى يسمى مذهب الواقعية الراكدة ولا ذلك الشىء الذى

(1) - See "Problems of Soviet Literature (London Martin Lawerance, Ltd.)

يسمى الواقعية التى تصور ما هو كائن ، وإذا كان كبار فنانى الماضى الواقعيين – وحتى ولو على غير علم – جدليين « ديالكتكيين » وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات ،فاننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلى لواقعيتنا عندما نتكلم عن مذهب « الواقعية الاشتراكية » .

«ولا يعنى مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو كائن فحسب بل معرفة اتجاه تحركه أيضا . إنه يتحرك فى اتجاه الاشتراكية ، إنه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية ، وان عملا فنيا يبتكره فنان اشتراكى واقعى لهو عمل يبين إلى أى اتجاه يدفعنا تضارب الأمور المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذى رآه الفنان فى الحياة وانعكست صورته فى عمله»

يبدو لى أن تلك المقالة أظهرت سوء فهم كامل لتطبيق الديالكتيك فى محيط الفن لأنها تدعى أن الطابع الديالكتيكى للفن يتضح بما فيه الكفاية إذا ما عكس الفن صورة المتناقضات الموجودة فى البناء الاجتماعى ، ومعنى ذلك أن ليس الفن فى ذاته عملية ديالكتيكية لكنه مجرد انعكاس صورة هذه العملية ، ولذلك فليس من الضرورى أبدا أن نبين « ركاكة » وجهة النظر هذه وسطحيتها ، ولقد بينت ما أحسبه الديالكتيك الصحيح فى الفن ، وقلت إنه مركب من المتناقضات ، متناقضات الواقع ، واللاواقع ، العقل والخيال . ويبدو أن مذهب الواقعية السوفيتية بصفته مبدأ غافل عن هذه المشكلة الديالكتيكية ، وعليه يصبح الفن فى الحقيقة لا عملية ديالكتيكية فى ذاته ، وإنما ربما اكتسبته مثالية من نوع خاص ولقد أوضح ذلك « كارل رادك » تمام الايضاح فى الكلمات الآتية .

نحن لا نصور الحياة تصويرا فوتوغرافيا ، إننا نبحث عن الظاهرة الطبيعية الأساسية فى كلية الظواهر الطبيعية ، فما الواقعية أن تقدم كل الاشياء دون مفاضلة بينها ، فلربما يكون ذلك أرخص ضروب مذهب الطبيعية وأدناها . يجب أن نختار الظواهر الطبيعية ، ويعنى مذهب الواقعية

أن نختار الظواهر اختيارا مبنيا على النظر للأساسيات ، على النظر إلى الأسس المرشدة ، وإذا أراد القارىء أن يعرف ما هو أساسى دله اسم الاشتراكية ذاته على تفسيره ....انتقوا كل الظواهر الطبيعية التى تبين كيف ينهار نظام الرأسمالية ، وكيف تنمو الاشتراكية ، دون ماتزويق ، ولكن مبينين كيف تشق طريقها مكدودة فى صراع وجهاد عنيف ، بينوا كيف تظهر فى الأعمال والأفعال وفى الكائنات الإنسانية » .

ألا ما أعجب هذه العواطف التى اختيرت لتكون قاعدة تعسفيـــة أمدتها دولة طاغية بتأييدها الرأسمى فكانت هى التفسير الحق الوحيـد لتأخر الفن وتدهوره فى روسيا السوفيتية .

ولقد أدلى « نيكولا بوخارين » فى نفس المجمع ، بوجهة نظر أخرى عن مذهب الواقعية الاشتراكية ، تختلف بعض الشىء عن الوجهة السالفة ، وقد كان « بوخارين » يعالج فى ذلك نوعا خاصا من الفن ـ وهو الشعر ـ معالجة موضوعية إلى حد كبير ، ويقودنا فهمه الصحيح لعملية التفكير الشعرى الحقة إلى تناول المشكلة تناولا تزيد فيه قيمة الناحية الجدلية « الديالكتك » إذ يقول :

« لحياة الإنسان ، إذا ما اتخذت على أنها خبرة ، جوانبها العقليـــة والانفعاليـة والإرادية ، وقد اصطلحنا عرفيـــا على أن نفرق بين الفكر المنطقى ، وهو فكر يتكون من وحدات من الأفـــكار ، والفكر الذى يتكون من وحدات من الصور ، وهو مايسمى « مملكة الانفعال » . نعم ، إن تيار الخبرة فى حياتنا الفعلية متكامل غير منقسم ، ولكن لدينا رغم ذلك فى وحدته البالغة هذه قطبين : القطب العقلى ، والقطب الانفعالى ، حتى وإن جاز كون كل منهما غير موجود بشكل خالص نـقى ، وإن جاز أيضا أن

يمتزج الواحد منهما بالآخر ، ولكن من الخطأ الأساسى الشامل أن نقسم مايسمى « الحياة الروحية » تقسيما ميكانيكيا مطلقا إلى قسمين منفصلين كل

الانفصال ، واحد يسمى الإحساس ، والثانى العقل ، أو نسمى الأول الشعور ، والثانى اللاشعور ، أو نسمى أحدهما القسم الحسى المباشر ، والآخر القسم المنطقى ؛ لأنهما ليسا منطقتين منفصلتين تحددان مجالين مجردين ، وإنما هما أمران ، أو جرمان ديالكتيكيان ، جدليان ، يكونان وحدة واحدة ،

« يستخدم التفكير المنطقى الأفكار التى تنتظم بذاتها فى سلم كامل للتفكير على درجات أو رتب متفاوتة من التجريد ، وحتى عند ما نعالج أعلى وأرفع أنواع التفكير المنطقى ، وهو المنطق « الديالكتيك » الذى تشتمل فيه الفكرة المجردة على خواصها المادية ، فان هذه الفكرة ذاتها تجعل الألوان الحسية ، والأصوات والنغمات الحسية أيضا تفقد وضوحها ، وإلى جانب ذلك يتخطى الفعل الإدراكى حدود الحواس مع أنه ينبع منها . . أما فى العلوم فان تعدد أشكال العالم ، وتنوعه التام من حيث الكيف يتخذ أشكالا أخرى تختلف بوضوح عن الشىء المحسوس المباشر . ولكنها فى نفس الوقت تعطينا صورة للواقع أكثر مطابقة له من الشىء المحسوس ، أو بمعنى آخر أصدق منه .

هذا ، ومن ناحية أخرى فإن لعالم الانفعالات كله ، انفعالات الحب والفرح ، والرعب ، والحزن ، والغضب ، وهكذا إلى مالا نهاية - وهو عالم الحاجة والعاطفة ، لا باعتباره موضوعا يقع تحت البحث وإنما بصفته خبرة له كما لعالم الإحساسات المباشرة كله مواضع تركيز ، وهى فكر يتكون من صور ، لا تجريد فيه من الأشياء التى يخبرها الإنسان خبرة مباشرة ، ولا تتعدى بناء عملية التعميم فيه حدودها ، (كما يحدث فى حالة التفكير المنطقى ، وكذلك كما فى حالة أرقى منتجات هذا التفكير ، وهو التفكير العلمى) . وفى هذا العالم تتركز الخبرة الحسية ذاتها ، وهى حينئذ

واقعية بشكل بالغ ، حية كل الحياة . ولا نجد فيه فكرة علمية عن الوجود الحقيقي ، بل صورة لمجموعة ظواهر فينومينولوجية (١) معممة تعميماً حسياً، لا تصور الجوهر ، وإنما تصور الظاهرة الطبيعية . . . « إن أسلوب التفكير في هذا العالم ليس بعينه أسلوب التفكير المنطقي ، فعملية التعميم هنا لا تتم بإخماد الحس ، ولكن باستبدال مركب واحد من رموز الحس بجملة كبيرة من المركبات الأخرى ، ويصبح هذا البديل الجديد رمزاً أو صورة ، أو طرازاً ، أو وحدة مصبوغة بالصبغة الانفعالية تختفي في ثنايا جلابيبها آلاف من العناصر الحسية الأخرى ، وكل وحدة من هذه الوحدات حسية البناء . ولا يكون عندنا فن حتى ننتق هذه الوحدات ونثبتها ،وبعبارة أخرى حتى نخرج هذه الخبرات إخراجا إبتكاريا بنائياً» .

كل هذا حق للغاية حتى إن الإنسان ليعجب كيف يوفق هذا الناقد بين إدراكه الصحيح لطبيعة الفن والمذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية ، وهكذا نجده يبدأ بالتسليم بأن الواقعية الاشتراكية لا تستطيع القيام بحل نفس المشكلات التي يحلها مذهب المادية الديالكتيكية في البحث العلمي ، وهذا الأمر الذي سلم به « حقيقة مترتبة على روح الاختلاف ذاتها بين الفن والعلوم » . فمن الضروري أن يستخدم الفن صوراً « حتى أن العناصر العقلية تتخذ فيه صبغة إنفعالية بينة » . ولكن مذهب الواقعية بوجه عام ، ومذهب الواقعية الاشتراكية بوجه خاص باعتبارهما طريقة عدوان لكل شيء فوق الطبيعة ، ولكل شيء صوفي ، ولكل مثالية غير دنيوية « مادية » وهذه خاصتها الأساسية الواضحة »

---

(١) Phenomenologism ، مذهب من مذاهب علم النفس يقوم على بصر بالظواهر الطبيعية في ذاتها .

وهاهو ذا توكيد يخالف ماسبق . ذلك أن الخاصة الأساسية لمذهب الواقعية الاشتراكية ، كما يفهمها « كارل رادك » لم تكن سلبية ولكنها إيجابية ، وقصارى القول هي توكيد الاشتراكية . وحتى إذا شرحنا النتيجة الإيجابية الأكيدة المترتبة على بيان «بوخارين»، وهو «أن الواقع المحسوس وحركته لا تصعيداته الخيالية ، وتلك المشاعر الصادقة والعواطف الملتهبة ، والتاريخ الحق لا الروايات المتنوعة عن روح العالم هي المادة الخام التي تصورها الواقعية » أقول حتى إذا ما شرحنا هذه النتيجة لم نجد فيها شيئاً يميز بأية حال مذهب الواقعية الاشتراكية عن الأنواع الأخرى من الواقعية ، ولا حتى يميزها عن مذهب مافوق الواقع . والحق أن الطريقة الوحيدة التي يتمكن بها « بوخارين » من أن يوفق بين الفن والواقعية الاشتراكية هي أن يفرض على الفن الهدف العقلي الصرف ، «وهو تركيز الاهتمام على تصوير بناء الاشتراكية ، وعلى تصوير كفاح عامة الشعب (البرولتاريه) ، كفاح الإنسان الجديد ، وكذلك تصوير كل الصعاب المتنوعة الناشئة عن مقومات حركة عصرنا التاريخية العظيمة ودعائمها » ، وقد قيل « إن للواقعية الاشتراكية أن تحلم » ولكن يجب أن تحكم الاتجاهات الحقيقية للتطور هذه الأحلام ، وتكون أساسها . ويجوز أن يحتج «بوخارين» بأن لا تناقض بين المذهب الرومانتيكي والواقعية الاشتراكية ، وحينئذ يجوز لنا أن نأمل في لحظة أن يعطي النشاط الخيالي الابتكاري مرة ثانية مكانته حراً كل الحرية ، منطلقا كل الانطلاق ، ولكن سرعان ما نجد أن هذا الناقد يعني بالمذهب الرومانتيكي شيئا لا يتعدى الترقب الفطن للتطورات الاشتراكية المقبلة .

والواقع حينئذ أن الواقعية الاشتراكية لا شيء سوى محاولة جديدة لفرض غرض عقلي أو جامد على الفن ، ويجوز القول بأن طبيعة الظروف الحاضرة

وهي الضرورات الانقلابية القاهرة التي رضى بها أغلب العقلاء والفنانين - تستدعي كبتا مؤقتا للظروف الأولية التي ينشأ فيها فن خالد عظيم ، ويعني ذلك أن الفن ككثير غيره يجب أن نضحي به في سبيل الصالح العام ، فاذا كان الأمر كذلك فلنعترف بدون مواربة ولانخدع أنفسنا بالإسراف في الخيال بامكانيه خلق فن خالد في ظروف أثبت تاريخ الفن كما أثبت علم نفس الفنان أنها أمر محال (١)

قيمة البعث

عند ماننظر إلى ماسبق على أنه وصف عام للطور الحاضر من التطور الثقافي في أوربا وأمريكا ، لايبدو مايدعو للشك فيما استخلصه « هيجل » وهو قوله : « إن الفن لم يعد قادراً على إيجاد ترضية للحاجات الروحية ، تلك الترضيه التي نشدتها في الفن الأمم والعصور السالفة ، تلك الترضية التي كانت ترتبط بالفن في نظر الذين على الأقل بأسمى الروابط » وفي وسعنا علاوة على ذلك أن نوافق على التفسير الذي فسر به « هيجل » حالة الركود الفني هذه ، وقد نقلناه من قبل في هذا الكتاب كاملا (٢) . وفيه « إن المدنية الفكرية التي تتصف بها حياتنا اليوم تحتم علينا سواء فيما يتعلق بإرادتنا أو حكمنا على الأمور أن نتمسك بقوة ودقة بأراء عامة ، وننظم أموراً خاصة بما يتفق معها حتى

---

(١) تخلى « بوخارين ، ورادك » عن مذهبهما أول ما كتب هذا الفصل لا يبطل عرضهما لمذهب الواقعية الاشتراكية ، وكذلك ليس من المتوقع أن يعرضها حالا أحد عرضا أحسن من عرضهما لهـــا ، وها هي ذي قد هجرت كما يهجر مذهب سياسى عديم الأهمية الفلسفية ، إذ يجب على الواقعية الاشتراكية أن تستغنى عن البناية النظرية الممكنة التي كساها بها هذان الناقدان .

(٢) أنظر ص ٨٢

تصبح الأنظمة والقوانين والواجبات والحقوق ، والحكم العالمية صحيحة مشروعة على أنها قواعد ذات أهمية بالغة تنظم حياتنا ودوافعنا الداخلية . ولكن هذه الخلاصة لا تكون صحيحة إلا إذا قبلنا ذلك التقدير للقيم الذى يرى المدنية الفكرية أرقى من أى نوع آخر من المدنيات ، فإن رأى «هيجل» مبنى على نظامه الخاص بالقيم ، وهو نظام يعطى الفكرات العقلية فى الفلسفة والدين المحل الأسمى . «وهيجل» - مع ذلك - لا يحتقر الفن فإن كتابه الجمال (Aesthetik)- إذا أدخلنا فى حسابنا كل اعتبار - أكمل وأعمق رسالة على الإطلاق خص بها هذا الموضوع فيلسوف ، ولكن فهمه ذاته للحقائق الجمالية جعله يرى أن هذه الحقائق مخالفة للحقائق السامية ، تلك الحقائق التى اعتبرها هيجل آخر ما يصل إليه العقل الإنسانى .

لقد انصرم قرن كامل منذ أعلن هيجل هذه الآراء الخاصة ، ولم نعد نحن الآن واثقين بها كل الثقة ، فقد تعلمنا أن نجــل كل الإجلال القوى الغرزية للحياة ، ولم نعد نستطيع عد الهيكل الحسى لحقيقة من الحقائق أو لخبرة من الخبرات مجرد طور تاريخى قديم فى تطور المدنية الإنسانية ، مجرد طور يحل محله عالم الأفكار . وقد بلغ الأمر بهيجل أن اعتبر دراسة «علم» الفن

ضرورة من الضرورات الأكثر وجوبا من الفن نفسه ، ولا نزال نحن نسير وفق هذا الافتراض ، فــلا نزال نعالج الفن على اعتبار أنه عون للفكر أو مترجم له ، بدلا من أن ننظر إليه على أنه طريقة للتفكير فى ذاته . وليس فى وسعنا أن نعتنق مذهب الفنان الواقعى الاشتراكى مثلا إلا إذا تمسكنا بهذا الافتراض .

وحينئذ فالضرورة التى يستلزمها المستقبل هى إعادة تكامل الفن على أنه وسيلة مستقلة للفهم والتعبير ، وعلى أنه النظير الحسى للتجريد العقلى

يضاده ويساويه ، وفى وسعنا القول إن العناصر العقلية تدخل عقل الفنان كى يعطيها فيه رموزها الموضوعية الواقعية ، وكذلك فى وسعنا القول كما قال « هيجل » : « الفهم الفكرى يشوه الواقع ويقضى عليه أين وجد وعلى أية صورة كان ذلك الواقع ، سواء كان هذا الواقع هو نفسه الحياة الطبيعية أو الحياة العقلية ، وإنما يكون الواقع خالصا لا تشوبه شائبة منا متى باعدنا بينه وبين زيادة إدراكنا له بواسطة الفهم الفكرى ، ولذلك يحاول الإنسان عبثا الوصول إلى فهم سر الحياة باتخاذه الفكر وحده وسيلة موصلة إلى تلك الغاية . » ولذا يجوز القول بأن من الضرورى للفيلسوف أن يفهم أولا الواقع عن طريق الوسيلة الحسية « الفن » . والفن على أية حال من ألزم الضرورات الإنسانية وتتطلب المحافظة عليه حيا ، الحياة الابتكارية الكاملة التربية الحرة للعناصر الحسية والغرزية فى الشخصية الإنسانية ، تلك العناصر التى بيناها فى الفصلين الخامس والسادس . ومن حقنا أن نؤكد دون تردد بناء على الحقائق التى استعرضناها فيهما أنه لم يتحقق شىء ما شبيه بذلك الشىء الذى نسميه الحيوية الابتكارية الكاملة للفن على يد أى مجتمع متمدن حتى الآن ، وسيوجد التحرر العام من الكبت والخوف الذى تعدنا به طرائق علم النفس الحديث ظروفا مواتية لفن عظيم لا تقل عما يساهم به فى هذا السبيل العزم المتزايد على إفادة الإنسانية من الطرق الحديثة للانتاج ، وهذا على الأقل عقيدة سهلة تقاوم بها كل أولئك الذين يحبون التخلى عنا قانطين مستهزئين بغير أن تمتلىء نفوسهم بذلك السرور ، والفرح ، والنشوة العالية الرفيعة التى يستطيع خلقها العقل الإنسانى ، نشوة الفن ، نشوة الشعر ، نشوة خلق عالم ابتكارى الواقع .

فهرس موضوعات الكتاب

تابع فهرس موضوعات الكتاب


Bibliotheca Alexandrina
0637792